



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B

1,085,708





IE

2

, AG7



# J A H R B U C H

DES

84772

KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

---

BAND II.

1887.

---

B E R L I N

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1888.





# I N H A L T.

---

	Seite
Chr. Belger Zur Statue eines Faustkämpfers (Antike Denkmäler I, 4) . .	192
J. Böhlau Frühattische Vasen (Tafel 3—5) . . . . .	33
„ Eine melische Amphora (Tafel 12) . . . . .	211
A. Conze Bronzestatuetten eines Hermes (Tafel 9) , . . . . .	133
F. Dümmler Vasen aus Tanagra und Verwandtes (Tafel 2) . . . . .	18
„ Silberner Schmuck aus Cypern (Tafel 8) . . . . .	85
„ Attische Lekythen aus Cypern (Tafel 11) . . . . .	168
F. von Duhn Charonlekythen (Antike Denkmäler I, 23) . . . . .	240
A. Gercke Apollon der Galliersieger . . . . .	260
F. Hauser Zur Tübinger Bronze . . . . .	95
H. Heydemann Seilenos vor Midas . . . . .	112
„ Hetaere Kallipygos . . . . .	125
F. Koepp Der Ursprung des Hochreliefs bei den Griechen . . . . .	118
„ Giganten in Waffenrüstung . . . . .	265
E. Kuhnert Eine neue Leukippidenvase . . . . .	271
G. Loeschcke Archaische Niobidenvase (Antike Denkmäler I, 22) . . .	275
E. Löwy Zu den griechischen Künstlerinschriften . . . . .	72
„ Zwei Reliefs der Villa Albani . . . . .	107
M. Mayer Amazonengruppe (Tafel 7) . . . . .	77
A. Michaelis Zur Erinnerung an Wilhelm Henzen . . . . .	1
A. Milchhöfer Reliefs von Votivträgern . . . . .	23
J. C. Morgenthau »Athena und Marsyas« . . . . .	193
C. Robert Manes im Berliner Museum . . . . .	179
„ Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses . . .	244
H. von Rohden Zum Hermes des Praxiteles (Tafel 6) . . . . .	66
R. O. Schmidt Zum Sarkophagrelief in der Villa Albani (Zoëga I, 52) .	127
K. Sittl Der Hesiodische Schild des Herakles . . . . .	182
F. Studniczka Die bemalten Deckziegel . . . . .	69
„ Antenor der Sohn des Eumares und die Geschichte der archaischen Malerei (Tafel 10) . . . . .	135
L. von Sybel Zwei Bronzen (Tafel 1) . . . . .	13
K. Wernicke Der Triton von Tanagra . . . . .	114
F. Winter Zur altattischen Kunst (Tafel 13. 14) . . . . .	216
Erwerbungen des British Museum im Jahre 1886 . . . . .	196
Erwerbungen der Königl. Museen zu Berlin im Jahre 1886:	
I. Sammlung der griechisch-römischen Sculpturen und Abgüsse (O. Puchstein) . . . . .	198
II. Antiquarium (A. Furtwängler) . . . . .	199
Bibliographie . . . . .	73. 128. 206. 282
Register . . . . .	288

ABBILDUNGEN.		Seite
Tafel 1.	Bronzene Helmwange im Berliner Museum . . . . .	vergl. 13
2.	Archaische Vasen . . . . .	18
3.	Archaische Kanne aus Analatos . . . . .	33
4.	Archaischer Krater aus Theben . . . . .	„
5.	Archaische Amphora vom Hymettos . . . . .	„
6.	Pompejanisches Wandbild . . . . .	66
7.	Amazonengruppe in Villa Borghese . . . . .	77
8.	Schmucksachen aus Cypern . . . . .	85
9.	Bronzestatuetten eines Hermes . . . . .	133
10.	Köpfe von Antenor . . . . .	135
11.	Lekythos aus Cypern . . . . .	168
12.	Melische Amphora . . . . .	211
13.	Altattischer weiblicher Kopf . . . . .	216
14.	Desgleichen vom Weihgeschenke des Euthydikos . . . . .	„
Seite 13.	Sitzender Mann, Bronze im British Museum.	Seite 179.
24.	Relieffragmente in Athen.	194.
42 ff.	Frühattische Thongefäße in Athen, London, Berlin.	200.
69.	Bemalter Deckziegel, Schema.	201.
86.	Grabkammer auf Cypern.	„
88.	Thongefäße daher.	Thonform aus Tarent.
99.	Innenbild einer Trinkschale in Leyden.	202.
100.	Vasenbilder aus Neapel und im British Museum.	Thonfigürchen aus Jenitz.
101.	Kyzikenisches Münzbild.	203.
105.	Gemälde einer Trinkschale im Berliner Museum.	Venus Victrix, Bronzerelief aus Beirut.
107.	Relief in Villa Albani.	204.
109.	Relief in Villa Albani.	Artemis, Bronzestatuetten aus Thesprotien.
111.	Relief im Heiligthume bei Epidaur.	„
113.	Vasenbild in Neapel.	Widderförmiges Thongefäß.
125.	Vasenbild in Neapel.	212.
133.	Bronzestatuetten eines Hermes.	Von der Rückseite der melischen Amphora.
135.	Weihinschrift des Nearchos.	217.
136.	Basis und Plinthe des Weihgeschenkes des Nearchos.	Gewandsaum vom Weihgeschenke des Euthydikos.
138.	Gewandmuster der Statue vom Weihgeschenke des Nearchos.	219.
140.	Pfeilerkapitell.	Bruchstück vom Weihgeschenke des Euthydikos.
„	Scherbe einer panathenäischen Amphora.	220.
141.	Weihgeschenk des Nearchos, wiederhergestellt.	Weihinschrift des Euthydikos.
143.	Weihinschrift des Kriton.	225.
144.	Inschrift des Euphronios.	Zur Gesichtstheilung.
145.	Weihinschrift des Nesiades (?).	230.
161.	Ostrakon des Xanthippos.	231.
163.	Lekythos aus Eretria.	Scherben einer Schale (des Duris?).
164.	Innenbild einer Thonschale aus Athen.	234.
		Apollon, Statue und Vasenbild.
		235.
		Männlicher Kopf, Statue und Vasenbild.
		236.
		Von einer Lekythos aus Eretria.
		244.
		Bestrafung der Auge, Relief.
		245.
		Telephos und Auge im Brautgemach, Relief.
		246.
		Telephos mit Orestes am Altare, Relief.
		249.
		Verwundung des Telephos, Relief.
		251.
		Telephos und die Achaeerfürsten beim Mahle, Relief.
		254.
		Hiera im Kampfe am Kaikos, Relief.
		256.
		Heloros und Aktaios im Kampfe am Kaikos, Relief.

## ZUR ERINNERUNG AN WILHELM HENZEN.

Am Freitag dem 28. Januar stand im Bibliothekssaale des archäologischen Instituts auf dem Kapitol zur gewöhnlichen Stunde der öffentlichen Sitzungen ein Sarg aufgebahrt, bedeckt mit Kränzen und Palmzweigen, umgeben von Männern verschiedener Nationalitäten, darunter nicht wenigen von gefeiertem Namen, die alle von dem gleichen tiefen Schmerz ergriffen waren. Acht Jünglinge, Gäste des capitolinischen Hauses, trugen den Sarg hinaus; die städtische Garde und die Aufseher der römischen Ausgrabungen erwarteten ihn am Fusse der großen Treppe und geleiteten den ersten Zug auf dem langen Weg bis zu den Cypressen an der Cestiuspyramide durch die lautlos harrende Menge; aller Verkehr von Wagen und Straßenbahn war so lange auf Anordnung der Obrigkeit gehemmt. Der Mann, dem alle diese Ehren galten, war der langjährige erste Sekretär des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Wilhelm Henzen.

Johannes Heinrich Wilhelm Henzen war am 24. Januar 1816 in Bremen geboren. Sein Vater war Kaufmann. Früh verwaist verlebte der kränkliche Knabe eine sehr stille Jugend, als wahrer Musterschüler ganz dem Studium an dem heimischen Gymnasium ergeben, das er um Ostern 1836 mit dem sehr selten verliehenen Zeugnis ersten Grades verließ. Um Philologie zu studieren, begab er sich nach Bonn, wo der schüchterne, allem studentischen Treiben abholde Jüngling sich in inniger, für das ganze Leben dauernder Freundschaft an seinen etwas älteren Landsmann Nikolaus Delius anschloß. Unter seinen Lehrern stand Welcker an erster Stelle; außer der klassischen Philologie umfaßten seine Studien auch Sanskrit und neuere Sprachen. Im Frühjahr 1838 vertauschte Henzen die Bonner mit der Berliner Universität. Fünf Semester widmete er sich hier philologisch-historischen und geographischen Studien; außer Boeckh, dessen Vorlesungen ihn besonders angezogen zu haben scheinen, hörte er Ranke, Ritter, Droysen, Savigny, Trendelenburg und andere, während Lachmanns Name, und zwar mit einer Vorlesung über altdeutsche Grammatik, erst im letzten Semester in seinem Anmeldebuch erscheint. Zugleich reifte Henzen, obschon beständig mit seiner Kränklichkeit kämpfend, zu voller innerer Festigkeit heran. Den Abschluß seiner Universitätszeit bildete seine Promotion in Leipzig im Sommer 1840. Seine sorgfältige, nicht immer genügend beachtete Abhandlung über Polybios' Leben<sup>1</sup> zeigt bereits die sichere methodische Art wissenschaftlicher Untersuchung, die allen seinen Arbeiten eigen ist.

Bald nach seiner Promotion trat Henzen eine größere Reise an, von der er schwerlich vermuthete, daß sie ihn für immer aus dem Vaterlande entführen würde.

---

<sup>1</sup>) *Quaestionum Polybianarum specimen, continens vitam.* Berlin 1840.

Zunächst gieng er nach Paris und London. Dem dortigen Aufenthalt verdankte Henzen namentlich die Leichtigkeit im schriftlichen und mündlichen Gebrauch beider Sprachen. Dann begab er sich nach Rom, wo er mit seinem Lehrer Welcker zusammentraf. Diesen, dem er einst als eifriger Zuhörer lieb geworden war, durfte er im Januar 1842 auf seiner Reise nach Griechenland begleiten. An seiner Seite lernte er Athen kennen und mit ihm zusammen machte er lehr- und genußreiche Ausflüge in den Peloponnes und nach Nordgriechenland, während er darauf verzichten mußte dem Meister auch nach Kleinasien zu folgen. Inzwischen schloß Henzen in Athen enge Freundschaft mit seinem Bremer Landsmanne dem feinsinnigen Ulrichs; beide holten Welcker bei seiner Rückkehr aus Kleinasien in Syra ab zu einer kurzen Inselfahrt auf königlichem Kutter. Henzen brachte von dieser griechischen Reise ein lebhaftes Interesse für griechische Alterthümer und für griechische Topographie zurück. Ein Ausflug nach Sicilien, an dem außer Welcker auch Karl Gottlob Zumpt und Emil Braun theilnahmen, schloß sich daran an. Im November 1842 traf Henzen wieder in Rom ein.

Hier fand er seinen natürlichen Anschluß beim archäologischen Institut, das damals unter Emil Brauns Leitung stand. Da der zweite Sekretär Wilhelm Abeken um seiner Gesundheit willen schon seit länger in Deutschland abwesend war, zog Braun Henzen zur Hilfeleistung heran. Henzen unterzog sich dieser Aufgabe aus reiner Liebe zur Sache und bewährte sich dabei so, daß er nach Abekens bald erfolgtem Tode (29. Jan. 1843) mit einem bescheidenen Monatsgehalt angestellt ward. Sein Fleiß, sein Eifer und sein bei Gelehrten so seltenes Geschick für alles Geschäftliche stellten seinen Werth bald in volles Licht. Es ergab sich aber auch sogleich eine Gelegenheit sich bei den Römern in vortheilhaftester Weise einzuführen. Im Sommer 1842 hatte die päpstliche Akademie für Archäologie eine Erklärung des borghesischen Gladiatorenmosaiks aus Torrenuova als Preisaufgabe gestellt. Henzen machte sich an die Arbeit und gieng über die vorgezeichnete Aufgabe weit hinaus, indem er gründliche Untersuchungen über die Geschichte der amphitheatralischen Spiele und über das Gladiatorenwesen vorausschickte. Die Preisrichter (Canina, Cardinali, Melchiorri) erkannten der Arbeit den Preis zu, und an dem Palilientage 1843 erhielt Henzen in feierlicher Sitzung der Akademie in der Villa Borghese die goldene Medaille<sup>2</sup>. Während sich Henzen so auf römischem Boden heimisch machte, knüpften seine Vorträge und Arbeiten im Institut noch vorwiegend an die griechische Reise an. Kunstwerke wie die athenischen Grabvasen, topographische Fragen, griechische Inschriften nahmen sein Interesse in Anspruch. Seiner Pietät gegen den jüngst verstorbenen Ulrichs wurde auch die Übersetzung von dessen nachgelassenen Reiseberichten für die Annalen (1846. 1848) verdankt, und noch später (1852) bearbeitete er die von Falkener aus Kleinasien mitgebrachten griechi-

<sup>2</sup>) *Explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati, quo certamina amphitheatri representata extant, quam collegium pontificum antiquitatibus Romanis explicandis institutum praemio extra ordinem do-*

*navit anno MDCCCXLIII* (Rom 1845) in den *Disertazioni della Pontif. Accademia Romana di archeologia* XII (1852) S. 73—157.



schen Inschriften, sowie das Fragment einer neuentdeckten griechischen Chronik (1853).

Von den griechischen war der Weg zu den lateinischen Inschriften nicht weit. Braun wünschte lebhaft, daß die seit Kellermanns Tode (1837) am Institut verwaiste Epigraphik wieder den ihr gebührenden Platz an demselben einnehmen möchte. Er wies Henzen dringend auf dies Gebiet hin und empfahl ihn dem Altmeister lateinischer Epigraphik und altbewährten Freunde des Institutes, dem Grafen Bartolommeo Borghesi. Den ersten Anlaß zur Anknüpfung gaben ein paar lateinische Inschriften aus Athen. Borghesis Antwort, der erste Brief einer langen Reihe, erfolgte am 23. Juni 1843. Bald erkannte Henzen hier das eigentliche Feld seiner wissenschaftlichen Thätigkeit. Nach dem Schlusse der nächsten Wintersitzungen, nachdem er in der Palilienversammlung 1844 als »Bibliothekar« in die Hierarchie des Institutspersonals eingereiht worden war, pilgerte er hinauf zum steilen Felsen von San Marino und liefs sich von Borghesi in die Aufgaben und die Methode der epigraphischen Forschung einweihen. Borghesi fand großes Gefallen an dem achtundzwanzigjährigen Jünger und verwandelte alsbald die bisherige Anrede »*Pregiatissimo Signor Dottore*« in ein »*Amico carissimo*«. Wie großes Vertrauen er ihm schenkte, zeigt der Zug, daß er Henzen ermächtigte alle von der französischen Akademie — es handelte sich um das große Project eines *Corpus Inscriptionum Latinarum* — an Borghesi einlaufenden Sendungen vorher zu öffnen und zu lesen (11. Jan. 1845). Henzen begab sich sogleich an die Arbeit. Die erste grössere Frucht der neuen Studien war die umfangreiche Abhandlung über die kürzlich von Brunn entzifferte Bronzetafel von Campolattaro, die über Traians Alimentarstiftung für die bābianischen Ligurer bei Benevent Aufschluß gab<sup>3</sup>. Henzens Behandlung erweiterte sich auch hier zu einer grundlegenden Bearbeitung des ganzen Alimentarwesens. Die ungewöhnliche Leistung fand überall die höchste Anerkennung und bestätigte nachträglich auch von dieser Seite das günstige Urtheil, das im Frühjahr 1845 in der Ernennung Henzens zum zweiten Sekretär des Instituts mit einem von König Friedrich Wilhelm IV neu bewilligten Gehalte seinen Ausdruck gefunden hatte.

Die Abhandlung erschien im Herbst 1845, etwa gleichzeitig mit dem Eintreffen Theodor Mommsens in Rom. Die Herzensfreundschaft, die alsbald die beiden fast gleichaltrigen Männer verband, und ihre enge Studiengemeinschaft während der nächsten Jahre legten den Grund zu der neuen Blüthe epigraphischer Studien, die sich nunmehr unter Borghesis eifrigem Antheil entwickelte. Eine Menge werthvoller Arbeiten Henzens in den Schriften des Instituts, im rheinischen Museum, in den Jahrbüchern der rheinländischen Alterthumsfreunde u. s. w. bezeugen seinen Antheil an dieser wissenschaftlichen Bewegung. Besonders das römische Heerwesen verdankte ihm mannigfache Aufklärungen, wie z. B. durch die Abhandlung über die *equites singulares* der Kaiser (Ann. 1850), eine Untersuchung, die er 35 Jahre

<sup>3</sup>) *De tabula alimentaria Baebianorum* in den *Annali* 1844, 5 — 111; vgl. *Ann.* 1849, 220 ff. Der

Annalenband für 1844 ward erst im Herbst 1845 ausgegeben.

später in seiner letzten Arbeit (*Ann.* 1885) wieder aufgenommen und auf Grund neuer Funde weitergeführt hat. Die immer neu auftauchenden Militärdiplome fanden an ihm einen stets bereiten Erklärer, während die Besprechung der ebenfalls so häufigen Gladiatorentessen wenigstens äußerlich an seine Anfangsstudien anknüpfte. Auch die Municipalverwaltung beschäftigte ihn wiederholt, z. B. in den Aufsätzen über die Augustalen (*Zeitschr. für Alterthumswissenschaft* 1848), über städtische Curatoren (*Ann.* 1851), über einige römische Municipalbeamten (*Ann.* 1859); desgleichen die Einrichtung der Columbarien (*Ann.* 1856). Dabei fehlte es diesen Studien nicht an der Würze gelehrter Plänkelei. Wie schon die Abhandlung über die Alimentartafel Henzen in Conflict mit des Jesuitenpaters Raffaele Garrucci überreilter Publication gebracht hatte, worauf im *Bullettino* ein lebhafter Federkrieg unter dem warnenden Zeichen *M(ane) T(hecel) P(hares)* gefolgt war, so zwang auch die Bearbeitung des augustischen Edicts über die Wasserleitung von Venafrum (*Ann.* 1854) zu erneuter Abrechnung mit diesem Gelehrten. Nebenher giengen, langsam gefördert, die Arbeiten für eine Ergänzung von Orellis Inschriftensammlung, die ihm schon im Jahre 1844 Braun vorgeschlagen hatte. Nach Orellis Tode (1849) gewann dieser Plan dadurch bestimmtere Gestalt, daß die Verleger des Buches Henzen die Abfassung eines dritten Bandes übertrugen. Es galt die früheren beiden Bände kritisch durchzusehen und das Wichtigste aus dem neu ans Licht getretenen, überall zerstreuten Material hinzuzufügen, dann aber den Gebrauch des ganzen Buches durch reichhaltige Register zu erleichtern. Im Sommer 1854 war das Manuscript abgeschlossen; zwei Jahre zögerte sich der Druck hin. Endlich 1856 erschien das Buch, Borghesi gewidmet<sup>4</sup>. Es war Henzen gelungen aus einem mit praktischem Sinn entworfenen aber dilettantisch durchgeführten Buche ein äußerst nützliches, noch bis auf den heutigen Tag nicht entbehrliches Hilfsmittel epigraphischer Studien zu machen. Es mochte wohl noch eine Nachwirkung der alten Streitigkeiten mit Garrucci sein, daß der Jesuitenpater Paria zwei Jahre später Henzen in der *Civiltà cattolica* der Irreligiosität beschuldigte, weil er die wenigen christlichen Inschriften seines Anhangs unter der Rubrik *superstitio Iudaica et Christiana* untergebracht hatte, nämlich hier wie durchweg im Anschluß an die von Orelli durchgeführte Eintheilung und Bezeichnung. Mit Garrucci selbst hatte sich mittlerweile ein angemessenes Verhältnis gebildet, das bis zu dessen Tode ungestört fortgedauert hat.

Die ganze rege epigraphische Thätigkeit jener Jahre, an der neben Henzen und Mommsen bald auch der junge römische Cavaliere Giambattista de Rossi eifrigen Antheil nahm und der in Deutschland Ritschls epigraphische Forschungen zur Seite glengen, hatte ihren Hintergrund in der Hoffnung auf ein neues *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Den in Paris von Villemain eifrig geförderten Plan, dem neben Borghesi auch Henzen seine Mitwirkung zugesagt hatte, der aber mit dem Rücktritt jenes

<sup>4</sup>) *Inscriptionum Latinarum selectarum amplissima collectio. Volumen tertium collectionis Orellianae supplementi emendationesque exhibens* ed. Guhl.

Henzen. *Accedunt indices rerum ac notarum quae in tribus voluminibus continentur.* Zürich 1856.

Ministers (1844) zu Boden gefallen war, regte Savigny bei der Berliner Akademie von neuem an. Mommsen und Henzen mußten als die zur Ausführung berufenen Männer erscheinen und wurden namentlich von Gerhard als Candidaten festgehalten. Aber der von Mommsen 1847 eingereichte Entwurf, der vor allem auf die Nothwendigkeit neuer Vergleichung der erhaltenen Inschriften und methodischer Durchforschung des älteren handschriftlichen und litterarischen Materials, sowie auf die Zweckmäßigkeit geographischer Anordnung hinwies, fand zunächst keine Gnade bei den Ausschlag gebenden Mitgliedern der Akademie. Man begnügte sich lange Zeit mit halben Maßregeln, deren Ausführung unzulänglichen Kräften anvertraut ward. Ein langer stiller Kampf entspann sich<sup>5</sup>, bis endlich im Jahre 1852 das Erscheinen von Mommsens *Inscriptiones regni Neapolitani* es jedem klar machte, wo die richtige Methode und die geeignete Leitung eines solchen Unternehmens zu finden seien. Der Widerstand in der Akademie erlosch bald, und die gleichzeitige Ernennung Henzens, Mommsens und de Rossis zu correspondierenden Mitgliedern am 16. Juni 1853 bezeichnete den Sieg des von Mommsen entworfenen Planes, dessen Ausführung jenem Triumvirat anvertraut ward. Fortan bildeten die Arbeiten für das *Corpus Inscriptionum Latinarum* auch für Henzen eine der wichtigsten Lebensaufgaben. Ihm, dem in Rom Ansässigen, fielen bei der Arbeitstheilung die stadtrömischen Inschriften zu.

Während aller dieser überaus angestregten wissenschaftlichen Wirksamkeit, die nur öfter durch Krankheiten oder kurze Erholungsreisen unterbrochen ward, vergaß aber Henzen nie die Verpflichtungen, die er gegen das seiner Sorge mit-anvertraute Institut übernommen hatte. Diese waren durchaus nicht mit den wissenschaftlichen Aufgaben erschöpft, für die Henzen in seinem Freunde de Rossi dem Institut den werthvollsten Beistand gewann. Als Henzen als zweiter Sekretär eintrat, waren die geschäftlichen Verhältnisse arg verwahrlost. Brauns Interessen begannen damals sich in ganz anderen Richtungen zu zerstreuen, so daß ihm wenig Zeit blieb seine Kraft dem Institute zu widmen. Hier fand Henzen ein weites Feld gedeihlicher Wirksamkeit und er nahm sich dieser mit der ganzen, in seiner Natur wurzelnden Pflichttreue an. Ihm fiel die ganze Last der Redaction der Annalen und Bullettini zu, einschließlic der Durchsicht und Übersetzung fremdsprachiger Artikel und fast der ganzen Correctur. Während bisher das unregelmäßige Erscheinen der abwechselnd in Rom und in Paris herausgegebenen Annalenbände die Unzufriedenheit der Subscribenten erregt und viele zum Abfall bewogen hatte, trat mit dem Jahrgang 1846 eine weit größere Pünktlichkeit ein, so daß der Jahresband mehrmals schon am Schlusse des Jahres ausgegeben werden konnte. Dies war ausschließlic Henzens Verdienst, der daneben auch noch das Register über die Jahrgänge 1834—43 anfertigte (1848). Außerdem hatte er die sehr ausgebreitete, vielsprachige Correspondenz des Institutes zu mindestens drei Vierteln zu führen, und übernahm beispielsweise seit 1850 fast ausschließlic den bis dahin vorwiegend

<sup>5</sup>) Vgl. Henzens Aufsatz über »die lateinische Epigraphik und ihre gegenwärtigen Zustände« in

der Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, 1853 S. 157—184.

von Braun geführten Briefwechsel mit Gerhard. Weiter lag Henzen das ganze Rechnungswesen ob, durch dessen musterhafte Führung er nicht wenig dazu beitrug das Institutsschiff glücklich durch manche gefährliche Ebbe hindurchzusteuern. Endlich gehörte auch die Sorge für die damals freilich noch wenig umfangreiche Bibliothek und das Archiv zu den Pflichten des zweiten Sekretärs. Kein Wunder wenn Henzens eigene Arbeiten unter dieser Überfülle von Geschäften manche unwillkommene Verzögerung erfuhren.

Neben dieser täglichen Bürde des Amtes, die Henzen mit größter Gewissenhaftigkeit trug, stellten die Zeitereignisse noch außerordentliche Anforderungen. Während der Beschießung Roms im Sommer 1849 hielt in Abwesenheit Brauns Henzen allein auf dem capitolinischen Posten Stand, behütete das Institut und sorgte für pünktliches Erscheinen der Schriften, zur aufrichtigen Bewunderung des Herzogs von Luynes, der in Paris um der politischen Verhältnisse willen das Erscheinen der Annalen eingestellt hatte. Auch die nächsten Jahre boten viele Schwierigkeiten, nicht am wenigsten durch Brauns immer dringlicheres Begehren die Schriften des Instituts ihres streng wissenschaftlichen Charakters zu entkleiden und salonfähig zu machen. Mußte doch Henzen beispielsweise durch seinen Protest verhindern, daß die Frieße des Mausoleums mit willkürlichen Ergänzungen veröffentlicht würden. Lange widerstrebte Henzen den verhängnisvollen, von allen Seiten bekämpften Neuerungen. Als Braun diese zuletzt dennoch über die Köpfe der Direction weg durchführte, sorgte Henzen dafür, daß wenigstens die epigraphischen Beiträge zu den Annalen an Gehalt und an Zahl der Mitarbeiter gegen früher nicht zurückstanden. Der Professortitel, der ihm anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Anstalt 1854 verliehen ward, mochte ihm als Zeichen der Anerkennung seines Strebens gelten.

Als Henzens Supplement zum Orelli 1856 endlich erschienen war und seinen Ruf auch über die Kreise des Instituts hinaus verbreitete, stellte Brauns plötzlicher Tod (11. Sept.) Henzen allein an die Spitze des in seinem Bestande schwer bedrohten Instituts. Während Andere verzagten, gewann er neuen Muth und neue Spannkraft. In einem vortrefflichen Bericht vom 1. Oktober legte er der Direction die Lage des Instituts dar; er empfahl das Zurückgehen auf die altbewährte Weise der Publication und die Berufung Brunns, dessen Gewinnung für das Institut er schon 1850 vergebens erstrebt hatte, als zweiten Sekretärs. Zugleich entwickelte er einen überaus cifrigen und erfolgreichen Briefwechsel, um die abgerissenen oder fallen gelassenen Fäden mit den alten Mitarbeitern neu anzuknüpfen. Dank Henzens Entgegenkommen hinsichtlich der äußeren Stellung gelang es rasch Brunn zu gewinnen. Mit dem Zusammenwirken dieser beiden Männer und infolge der wenig später gewährten reichlicheren und gesicherten Unterstützung seitens der preussischen Regierung begann eine neue Epoche für das Institut. Die nunmehr fest geregelte wissenschaftliche Thätigkeit gewann an Gründlichkeit und Regsamkeit. Daneben trat die Lehrthätigkeit, die zunächst den Stipendiaten und ihren jugendlichen Genossen zu gute kam. Auch Henzen hielt fortan epigraphische Curse und Mancher



verdankt ihm die Einführung in die praktische Beschäftigung mit den Inschriften, obschon er nicht eben ein hervorragendes Lehrtalent besaß; es fehlte ihm an der Gewohnheit zu lehren und er empfand kein Bedürfnis, das was ihm selbst geläufig war immer wieder von neuem darzulegen.

Für eine andere Art von Anleitung zu epigraphischer Thätigkeit boten die Vorarbeiten zum Corpus Gelegenheit. Eine große Zahl junger Männer betheilte sich bald an der Verarbeitung der Scheden, bald sammelten sie auf ihren Reisen neuen Stoff. Manche derselben, wie Bormann, Dessau, Dressel, Otto Hirschfeld, Hülsen, Schöne, Zangemeister, traten gradezu als Mitarbeiter am Corpus ein und vollendeten in Rom ihre epigraphische Ausbildung. Bormann und Hülsen verbanden sich im Laufe der Jahre noch enger mit Henzen zur Redaction der *inscriptiones urbanae*, deren Masse für den Einzelnen neben seinen amtlichen Pflichten schwer zu bewältigen war. Seit 1865 ward Henzen auch zur Entlastung von Institutswegen ein Assistent beigegeben; nach einander haben Kekulé, Hinck, dann eine lange Reihe von Jahren hindurch Mau diese Stelle versehen. Denn die hauptsächliche Arbeitskraft Henzens sollte dem Corpus gesichert bleiben. Seit 1854 hatte er der Berliner Akademie regelmäßige Berichte über seine Thätigkeit erstattet. Für den von Mommsen 1863 herausgegebenen ersten Band des großen Werkes hatte er die mühsame Bearbeitung der Consular- und Triumphalfasten ausgeführt und namentlich die ursprüngliche Gestalt und Aufstellung der capitolinischen Fasten aus den Bruchstücken wiedergewonnen<sup>6</sup>. Nunmehr galt es mit der Herausgabe der stadtrömischen Inschriften zu beginnen. Eine methodische Forschung über die älteren Sammlungen<sup>7</sup> ebnete die Bahn. Aber eine neue Entdeckung schob sich dazwischen. Schon früher hatte Henzen sich mit neu gefundenen Bruchstücken von Inschriften der Arvalbruderschaft beschäftigt<sup>8</sup>. Als nun 1866 an der Stelle des Arvalenhains wiederum ein großes Fragment zum Vorschein kam, wußte Henzen mit Mommsens Hilfe die nöthigen Mittel zu beschaffen (die Königin und später der König von Preußen spendeten eine reiche Beisteuer), um in den beiden nächsten Jahren die Nachsuchung in der Vigna Ceccarelli methodisch vorzunehmen. Der reiche Ertrag ward schon nach wenigen Monaten in ausführlicher Behandlung vorgelegt, wobei Bormann Henzen zur Seite stand<sup>9</sup>. Sechs Jahre später folgte dann die zusammenfassende Bearbeitung sämtlicher Arvalacten mit eingehender Einleitung<sup>10</sup>, eine Nebenfrucht der Arbeiten am Corpus. Endlich, 1876, war auch der erste Band der stadtrömischen Inschriften unter de Rossis Mitwirkung und mit Bormanns Beistand fertig-

<sup>6</sup>) *Fasti consulares ad a. u. c. DCCLXVI*, im *C. I. L.* I, 413 — 552.

<sup>7</sup>) Monatsber. der Berl. Akad. 1866, 221 ff. 758 ff. 1868, 369 ff. Neu bearbeitet im *index auctorum* zu Beginn des *C. I. L.* VI, 1.

<sup>8</sup>) *Ann.* 1858, 47 ff. *Bull.* 1862, 41 ff.

<sup>9</sup>) *Scavi nel bosco sacro dei Fratelli Arvali per larghezza delle LL. MM. Guglielmo ed Augusta re e*

*regina di Prussia operati dai signori Ceccarelli. Relazione a nome dell' Inst. di corr. arch. pubblicata da Guglielmo Henzen.* Rom 1868. Der Herzog von Luynes hatte für die Ausgrabungen von 1868 einen Beitrag zugesagt, war aber vorher gestorben.

<sup>10</sup>) *Acta Fratrum Arvalium quae supersunt restituit et illustravit Guil. Henzen.* Berlin 1874.

gestellt<sup>11</sup> und damit der schwerste Theil der Henzen zugefallenen Aufgabe in vorzüglicher Weise ausgeführt. Mit diesem Werk hat Henzen der epigraphischen Forschung eine sichere Grundlage geschaffen und sich ein dauerndes Denkmal auf römischem Boden errichtet.

Inzwischen hatten sich am Institut grofse Veränderungen vollzogen. Schon zur Zeit von Brauns Tod hatte Henzen, der wie kein Anderer die Schwierigkeiten und Nöthe einer unsicher fundierten Privatanstalt kennen gelernt hatte, die Umwandlung des Instituts in eine Staatsanstalt als nothwendig erkannt und empfohlen. Zunächst kam es freilich nur zu einer erhöhten Dotation seitens des preussischen Staates (1859), aber es lag im natürlichen Laufe der Dinge, dafs daraus eine wirkliche Staatsanstalt ward (1870), die auch erst den Institutsbeamten eine ganz gesicherte Stellung gewährte. Bald darauf ward das durch eine athenische Anstalt erweiterte Institut auf das deutsche Reich übernommen (1874); eine angemessenere Honorierung der bisher sehr kärglich besoldeten Sekretäre und der stattliche Neubau (1873—77) waren unmittelbare Folgen dieser Änderung, deren Wohlthaten Henzen als einen wohlverdienten Lohn für seine langen uneigennütigen und aufopfernden Dienste hinnehmen durfte. Um die gleiche Zeit aber änderte sich sein Verhältnis zu den Institutspublikationen nicht unerheblich. Im Jahre 1872 ward im Anschluß an das Fortschreiten des Corpus von den drei Begründern desselben, denen Gustav Wilmanns zugesellt ward, die *Ephemeris epigraphica* ins Leben gerufen, in der die epigraphischen Arbeiten nunmehr ihren natürlichen Mittelpunkt fanden. Wenig später ward für die stadtrömischen Entdeckungen das *Bullettino della commissione archeologica di Roma* seitens der Stadt Rom gegründet. Damit trat die Epigraphik in den Annalen fast ganz zurück. Der für lange Zeit letzte Beitrag Henzens erschien in den Annalen von 1874; erst der noch nicht ausgegebene Band für 1885 wird noch einmal eine Arbeit von ihm bringen. Im Übrigen beschränkte sich Henzen auf kleinere Beiträge für das *Bullettino* und auf Vorträge in den Sitzungen des Instituts, in denen er regelmäfsig den Vorsitz führte. Namentlich an den Schlufs-sitzungen am Palilientage pflegte er zu den Festrednern zu gehören (so noch im vorigen Jahre); dafs er bei der Einweihung des neuen Institutssaales am Winckelmannstage 1877 und bei der Feier des fünfzigjährigen Institutsjubiläums am 21. April 1879 die Festreden hielt, versteht sich von selbst. Aber auch den beiden oben genannten Zeitschriften widmete Henzen nur mäfsige Mitarbeit, und bei dem zweiten Bande der *inscriptiones urbanae*, der 1884 erschien, fiel der Haupttheil der Arbeit auf den jüngeren Genossen Christian Hülsen. Unverkennbar machten sich allmählich die Rechte des herannahenden Alters geltend, an das auch die zunehmende Schwäche der Augen mahnte; gegen seine Freunde sprach er schon vor Jahren öfter den Gedanken aus seinen Abschied zu nehmen und den Rest seiner Kraft einer völlig neuen Bearbeitung seines Orelli zu widmen.

<sup>11</sup>) *Inscriptiones urbis Romae Latinae coll. G. Henzen et I. B. de Rossi, edd. E. Bormann et G. Henzen.* Berlin 1876. (*Corp. Inscr. Lat.* VI, 1.)

Henzen hatte wohl ein Recht etwas auszuruhen. Sein ganzes Leben war, ungeachtet seiner Kränklichkeit, in ungewöhnlichem Maße der Arbeit gewidmet gewesen. Er nutzte den Tag voll aus. Früh pflegte er aufzustehen, im Sommer schon um 4 Uhr, und stand mit kurzen Unterbrechungen den ganzen Tag am Arbeitspult, bis die einbrechende Dämmerung ihn zu einem kleinen Spaziergange (*»due passi«*) veranlafte. Auch der Abend gehörte meistens den Correcturen oder ähnlichen mehr mechanischen Arbeiten. Nur während des Landaufenthaltes in den heißen Monaten (in Perugia oder im Albanergebirge, in späteren Jahren gewöhnlich in Tirol) ward der Erholung und den Spaziergängen etwas mehr Zeit gegönnt. Henzen mied von jeher alle größere Geselligkeit; ward es ihm doch selbst in kleinerem Kreise wenigstens in früheren Jahren nicht leicht eine gewisse Befangenheit und Zurückhaltung abzulegen. Dafür fand er vollen Ersatz in seiner Häuslichkeit. Seit dem Jahre 1844 war er mit Auguste Franck aus Mecklenburg, einer Schwägerin seines Bremer Landsmannes, des Bildhauers Karl Steinhäuser, verheiratet. Sie brachte, wenn auch die Natur der epigraphischen Studien sie von eigentlichem Eingehen in die specielleren Interessen Henzens ausschloß, doch volles Verständnis für wissenschaftliche Arbeit mit und wußte ihrem Manne alle störenden Sorgen möglichst fernzuhalten. Durch ihr schönes künstlerisches Talent, an dem Henzen herzliche Freude hatte, vermochte sie die einfache Wohnung mit guten Copien erlesener Gemälde zu schmücken. Daneben theilte sie Henzens Interesse für hervorragende Erscheinungen der deutschen, englischen und italienischen Litteratur. Als Fritz Reuters Erzählungen zuerst ihren Siegeslauf durch die deutschen Familien antraten und besonders in allen norddeutschen Herzen den wärmsten Anklang fanden, riß ihr gemüthvoller Humor auch die beiden Henzen zu heiterster Fröhlichkeit hin, während sonst ein tiefer, bisweilen fast etwas strenger Ernst den Grundzug ihres Wesens bildete. Dahinter aber barg sich bei beiden ein warmes wohlwollendes Gemüth. Mit dankbarer Pietät gedenke ich der Jahre, während deren ich von Henzen und seiner Gattin in ihr Haus aufgenommen und von den Kinderlosen mit herzlicher Liebe gepflegt ward; es ist damals der Grund zu einer innigen Freundschaft gelegt worden, die, niemals getrübt, auch das Grab überdauert. Eben damals, am Ausgang der fünfziger Jahre, begannen die *»ragazzi«* in bisher ungewohnter Zahl auf dem Kapitol einzurücken, und namentlich die Stipendiaten waren der Pflege der Sekretäre in besonderem Maße empfohlen. Henzen, der selber eine einsame Jugend durchlebt hatte, fiel es anfangs weit schwerer als seinem Collegen Brunn, sich in die Denk- und Lebensweise eines solchen jugendlichen Kreises, für den noch nicht Alles in der Arbeit aufgieng, hincinzufinden. Er widmete also zunächst seine treue Fürsorge mehr den Einzelnen in ihren wissenschaftlichen und persönlichen Anliegen. Allmählich jedoch lebte er sich immer besser in den Verkehr mit der jährlich sich erneuenden Jugend ein. Als nach Brunns Übersiedelung nach München (1865) Wolfgang Helbig, selbst erst sechsundzwanzigjährig, an dessen Stelle trat, mußte der bejahrtere Henzen der Jugend als der natürliche Mentor erscheinen. Dies Gefühl fand seinen warmen Ausdruck in den Worten, mit denen



die *ragazzi* des Jahres 1867 ihren Antheil an der stillen Feier von Henzens fünf- und zwanzigjährigem Institutsjubiläum aussprachen: *«non v' è fra noi alcuno che non abbia presso di Voi trovato lumi ed aiuto pei suoi lavori, e per sè stesso soccorrevole condiscendenza, sincero ed amabile interesse, ed, osiamo dirlo, amicizia»*<sup>12</sup>.

Im Jahre 1869 starb Frau Henzen nach längerem Kränkeln. Der schöne Spruch Augustins, mit dem der Gatte ihr Grab schmückte, *«in necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas»*, bezeichnet in treffender Weise ihr gegenseitiges Verhältnis. Nach dem Wunsche der Verstorbenen trat Fräulein Rosina Kopf, die seit Kurzem in die Familie aufgenommen war, Henzen wie eine Tochter zur Seite. Sie hat diese Aufgabe mit voller Treue bis an Henzens Tod erfüllt und ihren Lohn in dessen warmer Dankbarkeit und väterlichen Liebe gefunden. Mit ihr trat auch das jugendliche Element im Hause in sein Recht und begegnete bei Henzen selbst der abgeklärten Milde des höheren Alters, die eher geneigt ist jeder Altersstufe ihr Recht zu gewähren. So sammelten sich in den schönen Räumen der neuen Wohnung die capitolinische Jugend und ihre Genossen gern in anspruchsloser Geselligkeit um den treuen »Institutsvater«, bei dem sie in allen ihren Anliegen eines freundlichen besonnenen Rathes und einer bereitwilligen Unterstützung sicher waren. *«Patri optimo iuvenes Capitolini»* lautete denn auch die Inschrift des Kranzes, mit dem die diesjährigen jugendlichen Bewohner des capitolinischen Hauses den Sarg ihres väterlichen Freundes schmückten.

Aber nicht die jungen Capitoliner allein erfuhren Henzens liebenswürdige Gastfreundschaft. Sein Haus ward mehr und mehr der Mittelpunkt der Deutschen in Rom. Drittehalbhundert Namen deutscher Römer und Romfahrer stehen als Stifter einer Marmorbüste Henzens, die an seinem siebenzigsten Geburtstage im Institutssaal aufgestellt ward, und eines Albums verzeichnet, das dem getreuen Eckart des Instituts auf seinen Wunsch die Züge seiner älteren und jüngeren Freunde wieder vor Augen führen sollte. Ein ähnliches Album widmeten an demselben Tage die italienischen Verehrer dem *«doctrinae epigraphicae magistro, suavitate morum omnibus caro, domicilio et animo concivi»*. In der That fühlte sich Henzen seinen italienischen Mitbürgern kaum weniger nahe verbunden als seinen deutschen Landsleuten. Das für die gesammte archäologische Wissenschaft gegründete Institut hatte Henzen in Beziehung zu Gelehrten aller Nationen gebracht, die alle von ihm die stets gleiche hilfsbereite Freundlichkeit und die gleiche strenge Sachlichkeit in allen Urtheilen und bei jeglichem Vorhaben erfuhren. Aus älterer Zeit stand ihm der Engländer George Dennis, der Verfasser des liebenswürdigen Buches über Etrurien, nahe. Der französische Mäcen des Instituts, der Herzog von Luynes, war bis an seinen Tod ein warmer Verehrer Henzens. Später brachte diesen die Theilnahme an der Herausgabe der Werke Borghesis in nähere Beziehung zu Léon Renier, die auch dem Institut und seiner Bibliothek zu Statten kam. Allen voran aber standen

<sup>12</sup>) In der *Strenna festiva offerta al Ch. cav. Gugl. Henzen in occasione del ventesimo quinto anniversario*

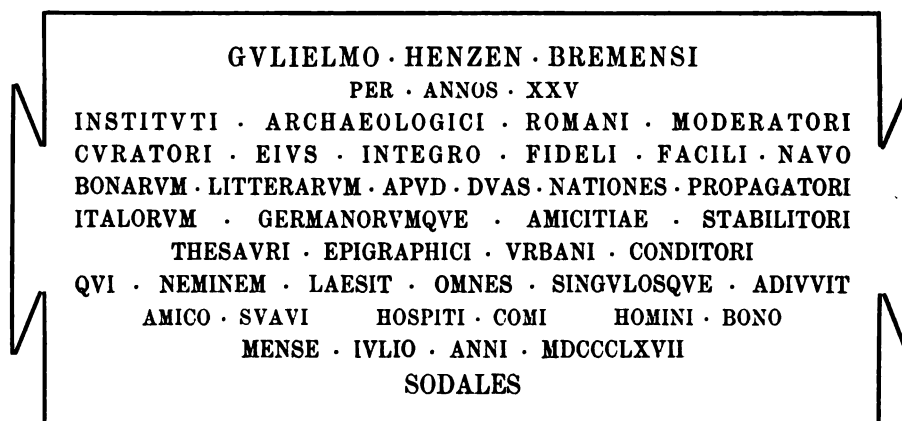
della feconda sua attività nell' Istituto di corrispondenza archeologica. Rom 1867.



die italienischen Genossen. De Rossi und Fiorelli gehörten zu seinen ältesten und nächsten Freunden, denen sich in späteren Jahren namentlich Gatti, sein Helfer bei den Arbeiten für das Corpus, anreihete. Sie alle sahen in Henzen einen der Ihren. Er gehörte der *Accademia dei Lincei* an und ward auch zur Mitwirkung an Commissionen von der italienischen Regierung herangezogen, die bei manchen schwierigen Anlässen gern seinen erprobten, immer sachlichen Rath einholte. So sah Henzen die Bewahrung und Befestigung der Freundschaft zwischen den beiden Nationen, die am Institute vorzugsweise betheiligt sind, nicht bloß als eine amtliche sondern als eine rechte Herzensaufgabe an. Daher erfüllte es ihn mit Sorge, als in den letzten Jahren in Folge einiger Änderungen beim Institut von manchen Seiten eine Trübung dieses Verhältnisses befürchtet ward. Aber trotz seiner begreiflichen Anhänglichkeit an die altgewohnte Form der Publicationen des Instituts konnte Henzen doch der Zweckmäßigkeit einer Umgestaltung derselben, einer Vertheilung des Stoffes der Annalen auf das an Stelle der archäologischen Zeitung neu gegründete Jahrbuch und das erweiterte Bullettino, seine Anerkennung nicht versagen und ließ sich gern bereit finden, sein schon lange beabsichtigtes, im Jahre 1885 endlich eingereichtes Gesuch um Versetzung in den Ruhestand für ein Jahr zurückzunehmen, um die neue Einrichtung der Institutsschriften noch selbst einzuführen. Wenn auch sonst noch mancherlei falsches Gerede die Besorgnis nährte, daß die Henzen persönlich theure und dem Institut unentbehrliche Verbindung mit den italienischen Gelehrtenkreisen sich lockern und die Grundlage, auf der seine ganze Thätigkeit in Rom geruht hatte, erschüttert werden könnte, so schwand auch diese Sorge Henzens angesichts der Thatsache fortdauernder gemeinsamer lebendiger Arbeit, wie sie sich beispielsweise in den eifrig besuchten und vielseitig angeregten Institutssitzungen dieses Winters aussprach, und bei genauerer Kenntnis der Grenzen, innerhalb deren jene Veränderungen sich zu halten bestimmt waren. So durfte man hoffen, daß Henzen auch nach dem Abschied, der ihm zum 1. April dieses Jahres bewilligt worden war, noch manches Jahr als *genius tutelar* dem Institut zur Seite stehen würde.

Es sollte nicht sein! Eine heftige Bronchitis warf Henzen, der schon seit länger an einem Herzleiden krankte, plötzlich auf das Lager. Ein erster Schlaganfall lähmte ihm die Zunge, ein zweiter enthob ihn nach wenigen Tagen am Morgen des 27. Januar weiterer Pein. Erst sein Tod machte Allen fühlbar, was sie verloren hatten. Das römische Municipio beschloß sogleich auf de Rossis Antrag, Henzens Marmorbüste im Saale der capitolinischen Fasten aufzustellen; daß Borghesis Büste daneben ihren Platz finden soll, kann jene Auszeichnung nur erhöhen. Mit auserlesenen Ehren ward Henzen zum Friedhof geleitet, und eine schmerzbewegte Versammlung, aus allen Nationen gemischt, umstand zwei Tage später das Grab, als der von Kranzspenden ganz bedeckte Sarg hinabgesenkt ward. Tiefen Eindruck machte es, als sein treuer Freund Gatti, dem er gemeinsam mit Mau die Ausführung seines letzten Willens übertragen hatte, in warmen Worten auf jenen Spruch hinwies, den Henzen auf das Grab seiner Frau gesetzt und auch sich selber zum

Grabspruch bestimmt hatte, und hierin das rechte Wesen Henzens beschlossen fand<sup>13</sup>. Wahrhaft erhebend aber wirkte diese Todtenfeier bei dem Gedanken, daß sie einem Manne von solcher Bescheidenheit und Selbstlosigkeit galt, so frei von jeder persönlichen Eitelkeit, von jedem Vordrängen der eigenen Person, aber dafür einem Muster unbedingter Zuverlässigkeit und unverbrüchlicher Treue in der Pflicht und in der Liebe. Möge hier noch zum Schluß die schöne Charakteristik Platz finden, mit der Mommsen im Namen der Freunde auf einer silbernen Gedenktafel anlässlich des Jubiläums vom Jahre 1867 Henzen schilderte:



Straßburg, März 1887.

Ad. Michaelis.

<sup>13)</sup> Sulla tomba del Prof. Guglielmo Henzen. Parole dette da G. Gatti il giorno 30. Gennaio 1887.



## ZWEI BRONZEN.

(Tafel 1.)



Die in Originalgröße hier wiedergegebene kleine Bronze des British Museum<sup>1</sup> entstammt der Richard Payne-Knight Collection, dessen handschriftlicher Katalog sie unter n. LXXVII, 12 beschreibt: *A sitting figure two inches high, with a pointed beard and pyramidal cap, but otherwise naked; of meagre but elegant proportions and exquisite work, with silver eyes. He is represented pointing with the forefinger of the right [to corrigirt in] over the left foot, which is held up to the right knee, immediately below which the right leg is broken off and lost. Each hand has held something, of which there are some remains in the left and the socket open in the right. The character of the countenance is peculiarly arch and the remains of the virile organ uncommonly, though not monstrously large; and the style and execution of the whole so nearly resemble those of a small priapic figure published in tome VI. pl. XCIV of the Herculaneum Antiquities, the best minute article in the Collection, that it probably came from the same hand. Nothing of this size has come down to us that is so exquisite. οἷοί εἰσιν ἐν ταῖς κωμῳδίαις οἱ σπηνοπώγωνες* Lucian. *Ep. sat. 24, vide et schol.*

Die Provenienz ist nicht angegeben; die Bronzen Payne-Knights stammen aus Paramythia, Italien und dem londoner Kunsthandel. Die Oberfläche ist fast durchaus glatt erhalten, mit dunkler Patina. Die Augäpfel sind mit Silber belegt, die Iris ist wieder aus dunklem Material (Bronze oder eingelegt?); auch die, wie in bekannten Werken des reifenden Archaismus, sichtbar werdenden Zähne sind versilbert (wenigstens an den zwei mittleren liefs das Vergrößerungsglas es deutlich erkennen). Das rechte Unterbein ist unter dem Knie abgebrochen, vielleicht durch dieselbe Gewalt, welche das linke so verbogen hat, daß der Fuß jetzt dicht unter jener Bruchfläche steht. Das rechte Unterbein war gerade hingestellt, der Fuß vielleicht ein wenig vorgeschoben. Der linke Fuß scheint lose an den rechten gestellt gewesen zu sein, ein wenig zurückgezogen, sodaß seine hohle Innenseite sich an die rechte Ferse schmiegte, und der rechte Zeigefinger auf oder vor die linke Fußspitze wies. Der fehlende Sitz ist durch ein modernes Postament ersetzt.

<sup>1)</sup> [Leider ist der wiederholte Versuch eine zu mechanischer Wiedergabe geeignete photographische Aufnahme zu erlangen nicht geglückt; es ist daher durch Combination der Photogra-

phie und einer durch die Güte des Herrn A. S. Murray vermittelten Skizze eine Zeichnung hergestellt worden, die in Hugo Bürkner's Werkstatt in Holz geschnitten ist. Red.]



Die ursprüngliche Höhe der Statuette, als gleich dem modernen Postament und der Oberfigur angenommen, betrug etwa 50 mm, der jetzige Abstand von der Hutspitze bis zur Bruchfläche am rechten Knie mißt 44 mm. Es ist richtig, daß die Rechte einen Stab schräg hielt; der Hohlraum beweist es. Die Linke aber hielt nichts, es ist auch nichts abgebrochen; sie ist geschlossen, nicht als Faust, sondern die Spitzen von Daumen und Zeigefinger berühren sich, also eine ausdrucksvolle Geberde, die zu erklären bleibt.

Die Proportion der Figur ist eher schlank, der Hals lang wie bei den vorgebeugt Sitzenden der schwarzfigurigen Vasenbilder. Doch kann man den Körper nicht überall mager nennen; die Muskulatur des Rückens (welcher leider nicht mit abgebildet werden konnte) ist kräftig entwickelt, und der Leib hat sogar etwas Volles und fast Weiches (doch innerhalb der Schranken einer kräftigen Männlichkeit), der Nabel liegt tief eingebettet. Die Modellierung ist mit Liebe gearbeitet, wenn sie auch die Vollendung der im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift auf Tafel 9 neuerdings reproducirten Bronze Tux nicht erreicht; die Seiten des Brustkastens und die Füße sind nicht durchgebildet. Das Gesicht ist fein modellirt, besonders Unterstirn und Bekleidung der Brauen kräftig ausgewölbt, die Unterlippe entschieden umschnitten. In Übereinstimmung mit der Keilform des Bartes liegen die Enden des Schnurrbartes in der Weise des reifenden Archaismus an den Mundwinkeln im rechten Winkel herunter. Die Ohren sitzen sehr hoch, hart unter dem Rande des Pilos, unter welchem ein knappgehaltener Haarkranz hervorsieht. Die Bildung des Haares am Kopf und der reichlichen Pubes ist gleich alter Stil.

A. S. Murray, dessen Lebenswürdigkeit mir bei einem Besuche des British Museum die Veröffentlichung des werthvollen Figürchens als ein Xenion anbot, hatte es vor Jahren aus seinem Versteck unter den »römischen Bronzen« hervorgeholt und unter den griechischen an ehrenvollem Platz (Schränk 48) aufgestellt; auf das Postament liefs er, nicht ohne vorsorglich beigefügtes Fragezeichen, den Namen Philoktetes setzen. Die vorgebückte Haltung, die Concentration auf Einen Punkt, welcher eben der linke Fuß schien, das einstige Vorhandensein eines Gegenstandes in der Rechten (es konnte der Bogen sein), der verhaltene Schmerz, auf welchen sowohl die Schließung der Linken, als auch die Öffnung des Mundes und das Muskelspiel der Stirn sich deuten liefs, alles dies konnte auf den einsamen Leidenden von Lemnos weisen. Nur die Wunde, oder der typische Wundverband blieb in Gedanken zu ergänzen. Diese Erklärung legte im Verein mit der Stilbestimmung den Namen des Pythagoras auf die Zunge, und der Verfasser der *History of greek sculpture before Phidias* glaubte sich auch hier des Vergleiches mit dem selinuntischen Giganten mit Vortheil bedienen zu können. Natürlich konnte der Name jenes Erzbildners höchstens zur Stilbezeichnung, nicht aber zur Sachklärung festgehalten werden, da Pythagoras seinen Philoktet bekanntermassen nicht sitzend sondern hinkend schreitend (*claudicantem*) gegeben hat.

Nun früge sich zunächst, ob vielleicht der auf Parrhasios zurückgeführte Typus des trauernd auf einem Fels sitzenden Philoktet (ἐν Ἀζύμῳ καίῃ, vgl. Milani



*Mito di Filottete* 58) wiedererkannt werden könnte, dessen Erfindung damit bis in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts hinaufgeschoben würde; dann könnte am rechten Fuß die Wunde angedeutet gewesen sein. Doch ist auch diese Erklärung nicht überzeugend.

Murray sucht die Erklärung jetzt in der Situation des Telephos, da Achill den Rost der Lanze auf die Wunde schabt. Immer ist die Voraussetzung, daß ein Held unter einem körperlichen Schmerze leide und daß Blick und Rechte auf den leidenden Theil, also wieder den linken Fuß, gerichtet seien; der Zeigefinger würde dem Achill die Wunde weisen, die ganze Hand aber die Lanze halten, von welcher der Rost geschabt wird, wie ja auch im Relief der Aschenkiste Arch. Zeit. 1849 Taf. 8 Telephos selbst die Lanze hält. Freilich aber pflegt nicht der Fuß, sondern der Oberschenkel des Telephos die Wunde zu tragen. Und wenn auch diese und jene Kennzeichen der Statuette bald auf Philoktetes bald auf Telephos zu weisen scheinen, so wollen sich andere mit keinem dieser Heroen vereinigen lassen. Schon Payne-Knight schwankte, ob der rechte Zeigefinger auf oder über den linken Fuß hinweg deute; bei der ersten Auffassung hätte sich die Figur, als mit ganzer Aufmerksamkeit auf ihren Fuß concentrirt, mit dem Dornauszieher vergleichen lassen (es ist nicht blos ein durch die Verbiegung des Beins hervorgerufener trügerischer Schein, welcher die Vergleichung nahelegt). Payne-Knight aber entschied sich für die zweite Alternative, die auch uns die wahrscheinlichere dünkt.

Auch erhebt sich die Frage nach der Tiefe des Pathos. In Betrachtung der Bronze sind mir allerhand Typen aufgetaucht, der rasende Aias, Odysseus im Hades und dergleichen; aber keiner befriedigt. Und endlich ein Umstand, der die heroische Deutung vielleicht ganz ausschließt, das starke Membrum. Schon Payne-Knight hat es beachtet, wenn auch die herculaner priapische Bronze nichts mit der unsrigen zu schaffen hat. —

Tafel 1 gibt in Originalgröße eine Bronze des Berliner Museums wieder, deren Veröffentlichung ich, ohne das Original gesehen zu haben, auf Vorschlag der Redaction des Jahrbuches hinzufüge. Es ist die linke Backenklappe eines Helmes und stammt aus Megara. Erwähnt ist sie in Furtwängler's Bericht über die Erwerbungen des Königlichen Antiquariums Arch. Zeit. 1884, 65: »Wangenschirm eines Helmes, aus Griechenland, getriebenes Bronzerelief auf einer Unterlage von Blei: wahrscheinlich Philoktet darstellend (vgl. die Münze von Lamia Arch. Zeit. 1871, 79, n. 1), freilich fehlen sowohl Wunde als Bogen. Auf einem Felsen ein bärtiger Held, mit schmerzvollem Ausdruck die Rechte an die Stirn legend und hinausblickend; vorzügliche Arbeit, an Schönheit den Sirisbronzen in London zu vergleichen.«

Die Bronze ist von mehreren Sprüngen durchzogen<sup>2)</sup>; ausgebrochen ist die untere Spitze mit dem mittleren Theil des linken Vorfußes. Die Oberfläche zeigt

<sup>2)</sup> [Da diese Sprünge in der Abbildung Gipsnähten gleichen, sei ausdrücklich bemerkt, daß der Heliographie das Original zu Grunde gelegt ist.]



hellgrüne Patina, auf der zum Theil graubraune Erde sitzt; es sind stellenweise starke Oxydwucherungen vorhanden. Am oberen Rand befinden sich drei Löcher zur Befestigung des Scharniers, welches die Klappe mit dem Helm verbindet. Ein schlichter Rand umzieht die ganze Fläche. Die Figur ist in nicht so starker Erhebung herausgetrieben wie es an den »Bronzen von Siris« bewundert wird; aber Zeichnung und Modellirung ist von vollendeter Schönheit, der Stil wie ihn das vierte Jahrhundert geschaffen hat. Der Kopf erinnert, in mäßigerem Pathos, an den vaticanischen Menelaoskopf.

Auf einem Felsen sitzt ein Heros halb nach links, Kopf und rechten Fuß im reinen Profil, in Pilos und Chlamys, seine Waffen abgelegt zu den Seiten. Es ist kein kunstgeschaffener bequemer Sitz, sondern wie die Natur ihn leidlich bot; der rechte Fuß ist auf eine Felsstufe hoch aufgesetzt, das linke Bein hängt lose herab, die Linke ist in bekanntem Schema auf eine etwas rückwärts seitlich herauspringende Felskante unwillkürlich gestützt. Der Oberleib aber beugt sich vor und der Kopf ist vorgeschoben, der Blick bohrt sich in die Ferne; gehaltener Schmerz scheint das Auge zu umfören und (soweit der Vollbart ein Urtheil gestattet) die Lippen zu kräuseln. Die Rechte faßt die vom Rande des Pilos bedeckte Stirn. Dieser ist fest auf das volle, in den Nacken fallende Haar gedrückt, etwas zurückgerückt; der Bart umgibt das Kinn mit quellenden Locken. Die Chlamys, vorn mit runder Agraffe geschlossen und auf den Rücken geworfen, dient zugleich als Sitzdecke. Am rechten unteren Bildrand, zur Linken des Helden, lehnen am Fels seine zwei Jagdspeere, die Spitzen zur Erde; links, vor dem rechten Knie, steht auf einem Vorsprung das Schwerdt in der Scheide, der Tragriemen hängt herab.

Vier Typen des einsamen Philoktet auf Lemnos sind bei Milani (*Mito di Filottete* 1879 und *Nuovi monumenti di Filottete* in den *Annali* 1881) unterschieden. Erstens der hinkende. Siegelschnitt Stosch-Berlin Milani Fig. 19, Overbeck Galerie Taf. 24, 12 nach der Erzstatue des Pythagoras von Rhegion. Zweitens der am Fels sich fortschleppende. Etruskische Skarabäen Mil. Fig. 16—17. Auch der Stein Mertens-Schaaffhausen Ov. Gall. Taf. 24, 13 Mil. Fig. 25 gehört hierher, nur daß der Fels zu einem zweiten Stock geschwunden ist. Diesen Typus führt Milani auf Aristophon's Gemälde des  $\Phi\lambda. \alpha\pi\alpha\rho\theta\eta\iota\omega\nu$  zurück. — Drittens der trauernd auf dem Fels sitzende. Attischer Aryballos Castellani des vierten Jahrhunderts Mil. Fig. 24: Phil. sitzt gesenkten Hauptes n. r. auf einem Fels unter einem Baum, den verbundenen l. Fuß auf eine Felsstufe hoch aufgesetzt, der rechte hängt lose herab; die Linke umfaßt das l. Knie, die Rechte ist rückwärts auf den Fels gestemmt, an welchem Köcher und Bogen lehnen. Auf den folgenden Bildwerken ist Phil. nach l. gewandt. In einer ersten Reihe ist der l. Fuß zurückgezogen: etruskische Urnen Mil. Fig. 44. 45; in erweiterter Composition sitzt Phil. vor einer Höhle, den verbundenen r. Fuß auf die Felsstufe gesetzt, einen Stab vor sich gestellt in beiden Händen. Eine zweite Reihe läßt ihn den r. Fuß zurückziehen: Carneol Berlin Friedlaender Arch. Zeit. 1871, 79 Fig. 3, Milani Fig. 27, die Linke ist aufgestemmt, der r. Ellbogen auf den Oberschenkel gestützt und das umgewandte

Haupt auf die Hand gelehnt; Köcher und Bogen am Fels. Ähnlich das Blei *Annali* 1881, tav. T 2 und die Gemme Tischbein Mil. Fig. 26, nur daß in ersterem die Kopfdrehung aufgegeben ist, aber die Höhle wiedererscheint, während in letzterer beide Hände einen Stock fassen und der Köcher fehlt. Silbermünze aus Lamia Mil. Fig. 28 ähnlich, aber die R. hält Köcher und Bogen auf den Oberschenkel gestützt; Phil. blickt vor sich nieder. Kupfermünze ebendaher Arch. Zeit. 1871, 79 Fig. 1 Mil. Fig. 29, Phil. sitzt an der Erde, das l. Bein vorgestreckt, das r. gekrümmt, die Wunde fehlt, die L. ist zurückgestemmt, die Rechte greift verzweifelt an den Pilos; der Blick geht nicht in die Weite. Das Sitzen an der Erde hat die Kupfermünze gemeinsam mit dem vierten Typus, in welchem Philoktet mit einem Fittig die Insekten von der Wunde scheucht: Sardonyx Choiseul-Gouffier *Annali* 1881 T 4 mit der Inschrift Βοήθη.

Confrontiren wir den Typus unserer Bronze mit den Philoktettypen, so fragt sich erstens, ob er unter ihnen überhaupt wiederkehrt, zweitens ob die Figur als Philoktetes gegeben ist. Typologisch zeigt sie sich dem Typus des trauernd Sitzenden nahverwandt, in der Beinstellung am nächsten der ersten Reihe (etruskische Urnen Mil. Fig. 44. 45), dem Aryballos aber im Gegensinne. Bei letzterem findet sich auch die zurückgestemmt Hand, wie ferner auf beiden Münzen von Lamia und im Berliner Carneol. Die an das pilosbedeckte Haupt gelegte Rechte hat nur die Kupfermünze, auf welche Furtwängler sich bezieht; doch ist die Blickrichtung verschieden.

Wie die Darstellungen des sitzenden Philoktetes sich nicht in Einem Typus vereinigen lassen, so ist auch unsere Figur mit keinem unter ihnen ganz übereinstimmend. Aber ist es sicher Philoktet? Furtwängler selbst spricht sich zweifelnd aus unter Hinweis auf die fehlenden Attribute des Verbandes und des Bogens. Statt dessen besitzt unser Held Schwerdt und Doppelspeer, welche wiederum für Philoktet nicht bezeichnend sind, wenn schon Geberde und Ausdruck den Verlassenen charakterisiren können, welcher den treulosen Gefährten trauernd nachblickt. Doch ist es nicht ganz das philoktetische Pathos des in Krankheit Verlassenen, der am Stabe hinkt, oder am Fels sich hinschleppt, oder in schmerzvoller Versunkenheit dasitzt oder seine Wunde wartet. Unser Held faßt sich schmerzlich ergriffen an die Stirne; sein Blick aber ist nicht auf sich selbst gerichtet, weder auf eine Wunde noch auf sein Geschick, sondern in die Weite. Er scheint eine Felswarte erstiegen zu haben, um sehnsüchtige Blicke in die Ferne zu senden. So könnte Odysseus auf Ogygia's Küste sitzen (Odyssee 2 156):

ἤματα δ' ἐν πέτρῃσι καὶ ἡϊόνεσσι καθίζων  
πόντον ἐπ' ἀτρυγέτον δευκέσχετο δάκρυα λείβων.

Und die Bronze so verstanden spiegelt Homer's Zeichnung noch unmittelbarer wieder als der mit A bezeichnete Berliner Sarder (Tölken 4, 387. Overb. Gall. Taf. 31, 7), welcher den sitzenden Helden das Haupt herumwenden (also ihn doch nicht in die Ferne blicken) läßt, ähnlich dem Berliner Philoktetcarneol (Tölken 4, 345. Overb. Gall. Taf. 24, 10. Milani Fig. 27).

Endlich bleibt noch die Möglichkeit, daß der Decorateur des Helmes die Figur individueller Charakteristik entkleidet habe, vielleicht um dieselbe Figur im Gegensinn auf der entgegengesetzten Helmwange wiederholen zu dürfen, wie auf den »Bronzen von Siris« ein genereller Amazonenkampf auf den zwei Schulterklappen eines Panzers in gegensinniger Composition wiederholt ist.

Marburg.

Ludwig von Sybel.

## VASEN AUS TANAGRA UND VERWANDTES.

(Tafel 2.)

Die auf Tafel 2 unter No. 1 und 2 abgebildeten Gefäße<sup>1</sup> stammen nach glaubwürdiger Quelle aus Tanagra. Wahrscheinlich sind sie in demselben Grabe gefunden worden; obwohl bei No. 2 sowohl Thon wie Farbe mehr ins röthliche spielen, ist kein Zweifel an der Zugehörigkeit zu derselben Epoche. Diese erhellt aus dem Vergleich mit den ältesten Vasen von Syrakus, von welchen in den *Annali dell' istituto* 1877 T. C/D Proben abgebildet sind. Zunächst findet die Form von 1 ihre nächste Analogie in dem unter 9 abgebildeten Syrakusaner Gefäße, während der Figurenschmuck sehr ähnlich auf No. 7 wiederkehrt. Die Form des Schachteldeckels ohne Knopf ist, soviel ich weiß, nur dieser Epoche eigen. In beiden Exemplaren ist die Nachahmung von Flechtwerk noch völlig deutlich, abgesehen von dem unorganisch eingedrungenen Thierfries des Exemplares von Tanagra. Ähnlich scheinen die Exemplare von Cumä zu sein; noch einfacher sind die von Ägina, der Deckel ist hier meist nur mit concentrischen Kreisen, der Rand mit Horizontalreifen bemalt. Mitunter ist zwischen einigen der Linien ein feines Schachbrettmuster, mitunter findet sich auch am oberen Rande das eigentlich nur am Fusse oder an der Schulter bauchiger Gefäße berechnete Kelchmuster aus spitzen Blättern. Zu einem solchen Gefäße gehört das in Schliemanns Tiryns Tafel 266 abgebildete Bruchstück, sowie einige unbezeichnete Gefäße im Centralmuseum zu Athen. Auch die flüchtig gemalten kleinen Thierfriese ohne gravierte Umrisse sind dieser Epoche eigen. Man erkennt deutlich auf dem Exemplar von Tanagra nur zwei Steinböcke und einen Hirsch. Das kleinste Thier soll wohl ein Schwein sein, die andern vermuthlich Raubthiere des Katzengeschlechts, obwohl sie eher Pferden gleichen, welche aber diesem Stil ebenso fremd wie für den Dipylonstil charakteristisch sind.

Der grasende Hirsch ist auf griechischen Kunstwerken selten nachgewiesen, zum Vorrath der sogenannten korinthischen Vasen gehört er nicht. Er scheint durch

<sup>1</sup>) No. 1 ist auf  $\frac{1}{4}$ , 1a auf  $\frac{1}{2}$ , No. 2 auf  $\frac{1}{4}$  verkleinert.



Vorbilder, welche den in Olympia vorkommenden Typen nahestehen, wie der kreische Bronceschild (Mittheilungen X S. 66), in das Italisch-etrurische und über Este Felsina in das alpine Kunsthandwerk gedungen zu sein, wo er überall häufig ist. Die nächste Analogie jedoch zu dem Tanagräer Gefäß bildet der Goldschmuck aus Athen Archäologische Zeitung 1884 Taf. X 2.

Auch das zweite der aus Tanagra stammenden Gefäße findet in der besprochenen Classe für seine einfache Ornamentik Analogien, in Form und Farbe ähnelt es, wohl zufällig, der Aristonothosvase.

Über den Ursprung dieses Stiles hat man sich noch nicht einigen können. Helbig, welcher zuerst näher auf dies Problem einging (Italiker in der Poebene S. 84 ff.), nannte diese Gefäße, nach einem der beiden Hauptfundorte in Italien auf die Mutterstadt zurückschließend, chalkidische. Dagegen hat Furtwängler (Archäol. Zeitg. 1883 S. 153 f.) Einspruch erhoben und schlägt dafür den Namen »protokorinthische Gefäße« vor, da dieselben mit den späteren korinthischen durch zahlreiche Übergangsstufen eng verknüpft seien. Diese Benennung ist aber nur unter zwei Voraussetzungen weniger willkürlich als die Helbig's, erstlich der Voraussetzung, daß der korinthische Stil sich aus Furtwänglers protokorinthischem entwickelt habe, während er ebenso gut als ein fertiger in denselben eingedrungen sein kann, zweitens daß der korinthische Stil mit Recht seinen Namen führt. Das Vorkommen korinthischer Inschriften auf Gefäßen dieses Stiles beweist doch weiter nichts, als daß zur Zeit des Dodwell'schen Gefäßes, also etwa in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, dieser Stil unter andern auch in Korinth der herrschende war. Er kann in Korinth aber erst nach der Gründung von Syrakus (734) aufgekommen sein, da die ältesten Gräber der *necropoli del Fusco* ihn noch nicht kennen. Wo ungefähr sein Ursprung zu suchen sei, zeigen uns die Sarkophage von Klazomenä und die rhodischen Vasen.

Aus den Fundumständen in Italien erhellt nur soviel: Ende des 8ten Jahrhunderts, als Cumä<sup>2</sup> und Syrakus gegründet wurden, herrschte in Korinth und in Chalkis derselbe Stil. Die Fundorte derselben Gefäßclassen an einzelnen Punkten Griechenlands liegen meist zwischen diesen beiden Culturcentren und ordnen sich dem einen so gut wie dem andern unter. Zu den von Helbig und Furtwängler a. a. O. genannten Stätten kommen neu hinzu Tanagra, Tiryns und Eleusis, wo verwandte Scherben in sehr alten Schichten gefunden wurden.

Die relative Chronologie des Stiles läßt sich mit annähernder Sicherheit bestimmen. Verdrängt wird er sein im siebenten Jahrhundert durch den sogenannten korinthischen (*Ann.* 1877 T. CD 8), wenn sich auch einzelne Ausläufer neben diesem bis ins fünfte Jahrhundert behaupten (vgl. *Notizie degli scavi* 1882 p. 295); die Anfänge sind gleichzeitig mit denen des Dipylonstiles. Dafür sprechen die Fundumstände in Tiryns und Ägina. In Ägina finden sich zahlreiche Scherben in dem Schuttwall, welcher die geringen Reste des alten Tempels beim heutigen Hauptort umgibt. Dort ist eine Vertiefung an der Westseite dieses Walles und hier findet

<sup>2</sup>) S. Helbig Das Homerische Epos S. 321.

sich das älteste Scherbenstratum; neben solchen des mykenischen liegen zahlreiche Scherben unsres Stiles<sup>3</sup>, und weit weniger des Dipylonstiles. Außerdem spricht für hohes Alter, daß Form und Ornamentik des Syrakusaner Gefäßes *Annali* 1877 T. CD 1 sich nachgeahmt findet in Dipylonthon und mit dem Mäander der Dipylonvasen am Halse bei einem Gefäß des Polytechnions in Athen (No. 3381). Andres theils haben wohl auf unsern Stil auch Dipylonvorbilder Einfluß geübt z. B. *Annali* 1877 T. CD 4 und 5 (letzteres Motiv auch in Ägina nachweisbar). Im allgemeinen schließt unser Stil mit seinem Nachfolger, dem sogenannten korinthischen, und der Stil vom Dipylon sich gegenseitig aus<sup>4</sup>, was wieder für Gleichzeitigkeit spricht.

Die unter No. 3 in natürlicher Gröfse abgebildete Scherbe stammt aus Ägina. Nach Thon und Farbe gehört sie zweifellos zu unserer Vasenklasse, denn in Ägina heben sich die zugehörigen Scherben dadurch deutlich von allen andern ab, daß sie auch inwendig glänzend roth oder braun bemalt sind. Unter dem gewöhnlichen Streifenornament ist der Kopf eines Mannes erhalten, in sehr alterthümlichem Stil, doch zum Theil schon mit gravierten Umrissen. Auffällig ist die Haartracht des Mannes. Das grofse vorstehende Kinn ist bartlos, der Oberschädel ganz kahl, in den Nacken fällt ein breiter Haarbush, hinter dem Ohr ist derselbe an seiner Wurzel von einem durch doppelte Gravierung angedeuteten Bande zusammengehalten, offenbar, damit er sich fächerförmig ausbreite. Durch dieses Raffinement ist der Gedanke an unfreiwillige Kahlheit ausgeschlossen, es ist offenbar alles bis auf den Nackenschopf sorgfältig rasiert. Diese Haartracht ist uns aber aus Homer B 542 bekannt als die der Euböischen Abanten. Wenn Helbig (*Das Homerische Epos* 163) das Epitheton ὀπίθεν κομῶντες so auffaßt, daß im besonderen die am Hinterkopfe befindliche Haarfülle aufgefallen sei, so entspricht das, glaube ich, nicht der Anschaulichkeit epischer Epitheta, da nach damaliger Haartracht, die Helbig richtig durch die archaischen Apolloköpfe veranschaulicht, ἀγρή κομῶντες schon dieselbe Bedeutung hatte. Nach epischem Sprachgebrauch bedeutet ὀπίθεν κομῶντες nicht Leute, die vorzugsweise, sondern solche, die nur am Hinterkopfe behaart sind, und so faßten es auch alle alten Erklärer. Die Scholien berichten, die in Chalkis wohnenden Kureten hätten, da sie im Handgemenge von ihren Nachbarn an den Haaren niedergezogen worden seien, sich das Vorderhaupt geschoren, und hätten von dieser κορυὰ den Namen Kureten. Die Quelle dieser Nachricht erfahren wir aus Strabo X p. 465 C, der dieselbe etwas ausführlicher wiederholt mit Anführung des Archemachos aus Euböa<sup>5</sup>. Auf einen sehr gelehrten Homercommentar, welchem wir die Erhaltung der Archilochosverse verdanken, geht Plutarch Theseus c. 5 zurück: Als Theseus dem delphischen Gotte sein Haar weihte, schor er τῆς κεφαλῆς τὰ πρόσθεν μόνον ὥστε

<sup>3</sup>) Aufser dem beschriebenen Schachteldeckel lassen sich hauptsächlich die Grundformen der Syrakusaner Gefäße *Annali* 1877 T. CD 1 und 7 reconstruieren. Der Krug CD 1 kam zum Theil in beträchtlicher Gröfse vor.

<sup>4</sup>) Sowol in Griechenland wie in Italien, wo nur

verwandte geometrische Systeme den Dipylonstil vertreten.

<sup>5</sup>) Dindorf Schol. in II. III p. 140 gibt Ἀρχεμάχου ὁ Εὐβοῖος, was wohl verderbt ist durch Einfluß der ἀρχεμάχου Ἀβαντες.

Ὅμηρος ἔφη τοὺς Ἀβαντας. Diese Haartracht hieß Θησής zum sichersten Zeichen, daß sie sonst in Attika nicht geläufig war. Auch für die Sitte der Abanten weiß der gelehrte Erklärer kein andres Beispiel als die von andern angeführten Araber<sup>6</sup> und Myser, deren Hierherziehung er aber verwirft, auch er nimmt die Erklärung, welche Archemachos gibt, an, und welche in der That, wenn man die von Strabo X p. 448f. berichteten Daten hinzunimmt<sup>7</sup>, eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat. Liegt der Haartracht der gefürchteten Nahekämpfer vielleicht auch mehr Prahlerei als Zweckmäßigkeit zu Grunde, so sind doch ähnliche Sitten bei halbwilden Völkern nicht eben selten.

Wenn unsre Scherbe ganz allein stände, so würde es gleichwohl kühn sein, auf Grund einer Haartracht den Ursprung einer ganzen Vasenclasse in Chalkis zu suchen. Sie hat aber Analogien in dem sehr altertümlichen Goldschmuck aus Korinth, den Furtwängler in der Archäologischen Zeitung 1884 Tafel 8, 2—7 veröffentlicht hat. Daß der Fundort bei einem vereinzelt Goldschmuck, welcher mit archaisch-korinthischen Sachen keine Verwandtschaft hat, unmaßgeblich sei, ist auch Furtwängler's Ansicht, der Analogien und den Ursprung des Stiles in Kreta sucht (S. 110). Näher steht meines Erachtens die äginetische Scherbe dem korinthischen Goldschmuck. Gemeinsam sind beiden die charakteristischen Züge, die Bildung des Auges und der Augenbrauen, die spitze Nase und das vorspringende unbärtige Kinn, namentlich aber die Kahlheit des Vorderhauptes, welche bei dem korinthischen Goldschmuck nicht Nachlässigkeit oder Zufall sein kann, da sie sich durchweg und bei lauter jugendlichen Gestalten findet. Fast möchte man annehmen, daß bei den Kriegern die Helme weggelassen seien, um die Haartracht recht deutlich zu machen. Für hohe Alterthümlichkeit spricht namentlich das Fehlen der Beinschienen, welche schon auf den Dipylonvasen vorkommen und nur auf phönikischen Monumenten noch lange fehlen; zur Zeit des Epos waren sie schon allgemein in Gebrauch, wie das stehende Beiwort der Achäer ἐχνημίδες beweist.

Weist demnach die Haartracht der dargestellten Figuren auch den Goldschmuck nach Chalkis, so werden wir es nicht für Zufall halten, wenn die Gruppe des Mannes der zwei Löwen bändigt gerade an einem Broncehenkel von Kyme wiederkehrt (*Annali* 1880 T. II 2, 2a)<sup>8</sup>. Auch die verwandte Darstellung eines stehenden Mannes, der einen Löwen mit dem Schwert bekämpft, welches Furtwängler a. a. O. S. 109 in griechischer Kunst nicht nachzuweisen weiß, findet sich auf einer Syrakusaner Vase unsrer Classe (*Annali* 1877 T. C D 2; vgl. Maucris Beschreibung S. 45).

Wir würden dadurch auch das von Furtwängler nachgewiesene älteste Schema des Minotaurus-Kampfes für Chalkis gewonnen haben<sup>9</sup>. Der Stier- oder Minotaurus-

<sup>6</sup>) Es sind die Phöniker des Kadmos gemeint; vgl. Strabo X p. 447 C.

<sup>7</sup>) Sehr ansprechend werden schon bei Homer die gestreckten Lanzen im Gegensatz zu den geschwungenen auf den Nahkampf bezogen.

<sup>8</sup>) Der Goldschmuck und die Elfenbeinreliefs aus Cäre sowie verwandte Funde aus Präneste,

welche dieses Schema zeigen, sind phönikischen Ursprungs, auf griechischen Werken ist es selten.

<sup>9</sup>) Daß die Vase *Mon. II 15* chalkidisch sei, ist nicht nachweisbar, es ist mir aber auch wahrscheinlich wegen des bei den chalkidischen Vasen beliebten Nebenschmuckes der Hähne und der unattischen Rosetten. Aber selbst wenn man



Kampf des ionischen Helden ist sicher älter als der in Troezen-Attika localisierte Theseusmythus. Er ist auch bildlich früher ausgeprägt und es ist sehr unwahrscheinlich, daß dies in Attika zuerst geschehen sei. Unter dem Einfluß der attischen Palästra wurde die chalkidische ἀγχιμαχία zum Ringkampf, wo das Schwert eigentlich unberechtigt ist. Waren die ältesten Theseusdarstellungen in Athen aus Chalkis importiert und den von Furtwängler publicierten ähnlich, so begreift man, wie an der den Athenern fremden Haartracht der Name des Helden haften blieb. Die Θησής war in Athen eben nur von chalkidischen Darstellungen des Theseus her bekannt.

Von ganz andern Ausgangspunkte kam Löschcke zu der Vermuthung, daß die Darstellung des gorgonentödtenden Perseus auf Chalkis zurückzuführen sei (Arch. Zeitung 1881 S. 31). Auch ihm fiel die noch auf den jüngeren, durch das Alphabet zu fixierenden häufige Bartlosigkeit auf. Es ist einleuchtend, wie verwandt dieses Kampfschema dem von Furtwängler nachgewiesenen ältesten Minotaurus-Kampfe ist. Sie sind nicht unabhängig von einander zu denken. Auch auf einem andern altionischen Kunstwerk möchte ich unser Schema wieder erkennen, am Thron des Amykläischen Apollon von Bathyklus. Die Worte des Pausanias III, 18, 11: τὸν δὲ Μίνω καλούμενον ταῦρον οὐκ οἶδα ἀνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλῆς δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα enthalten sicher ein Mißverständniß. Betrachtet man die korinthische Goldplatte und setzt voraus, daß Pausanias verführt durch die ruhige Haltung des Ungeheuers das Schwert des Theseus für einen Strick hielt, so stimmt seine Beschreibung ganz genau<sup>10</sup>. Besonders gut würde hierzu als Gegenstück die sehr bald darauf erwähnte Perseusthat passen. Haben wir auf Grund der in Griechenland auf Euböa beschränkten Haartracht eine kleine Gruppe alterthümlicher Monumente als chalkidisch erkannt, so ist eine Bereicherung unsres Wissens hauptsächlich von den ältesten etruskischen Arbeiten griechischen Stiles zu erwarten. Thongefäße von Kyme bilden in Etrurien und Latium den ältesten Import, die nächsten Analogien zu dem Goldschmuck fanden sich gleichfalls in Etrurien. Daß die halbbarba-

dies für zwingend hält, folgt nicht, daß ein ursprünglich chalkidischer Typus vorliegt (Furtwängler a. a. O. S. 106), vielmehr ist die Vase trotz des Theta mit liegendem Kreuz und des epischen ταῦρος Μινώως ziemlich spät und sicher von attischen Vorbildern abhängig.

<sup>10</sup>) Anders versucht Klein (Archäol. epigr. Mitth. IX S. 152) das Mißverständniß zu erklären, indem er am Throne einen μοσχόφορος voraussetzt, doch scheint mir dies sprachlich ausgeschlossen, da für den Griechen ἀγνιν und φέρειν geradezu Gegensätze sind. Wenn die Wiederholung der Scene anstößig ist, so ist eher an der andern Stelle ein Mißverständniß anzunehmen. τὸν Μίνω καλούμενον ταῦρον deutet an, daß Pausanias die euhemeristische Deutung des Philochoros (Plut. Thes. 19) kannte, auch das spricht gegen

den Marathonischen Stier. Der Chor des Theseus und der Ariadne, den Klein mit Glück hier einsetzt, paßt auch weit besser zum Minotaurus-kampfe. Vielleicht ist in den korinthischen Goldplatten ein ähnlicher Zusammenhang. Ob dagegen Pausanias den Helenarab des Theseus mit Recht am Amykläischen Thron erblickte, ist mir fraglich: die archaische Kunst kennt nur die kretischen Abenteuer des Helden. Ein weiteres von Furtwängler nicht angeführtes Exemplar unsres Typus ist das sonderbare, doch jedenfalls griechische Gefäß aus der grotta dell' Iside bei Micali Mon. ined. 1844 T. IV 1, wenn auch die freiere Haltung des zusammenbrechenden Minotaurus einen Übergang zu dem späteren Typus bildet.

rische Haartracht sich nur auf den ältesten Monumenten findet und schon auf dem Gefäß *Annali* 1877 T. *CD* 2 durch eine gewöhnliche ersetzt ist, ist ganz natürlich und kann nur darin bestärken, auf die wenigen Beispiele, auf welchen sie erhalten ist, Gewicht zu legen. —

Die Vasenscherbe, welche unter No. 4 im Maßstabe von  $\frac{3}{4}$  abgebildet ist, hat mit den andern besprochenen nur einige äußerliche Berührungspunkte. Sie stammt vom Heraion bei Mykene vom Halse eines großen Gefäßes, welcher ungefähr 20 Cm. Durchmesser hatte. Thon und Farbe sind denen der mykenischen Gefäße ähnlich, doch beide etwas matter. Der menschliche Oberkörper weicht von den aus Mykene und Tiryns bekannten Darstellungen ab und erinnert einigermaßen an die auf den Dipylonvasen so häufigen reigentanzenden Frauen. Die übrigen unter dem Streifenornament erhaltenen Farbreste weiß ich nicht zu erklären.

Halle 1886.

Ferdinand Dümmler.

## RELIEFS VON VOTIVTRÄGERN.

Die umstehend abgebildeten Relieffragmente stammen von der ringsumlaufenden Kopfverzierung vierseitiger Stelen, deren obere mit Falz versehene Fläche zur Einfügung einer Votivtafel bestimmt war<sup>1</sup>.

Sie wurden in 2 Bruchstücken am Südabhang der Akropolis zu Athen gefunden<sup>2</sup>; zum ersten gehören no. 1 und 2, welche eine Ecke bilden, während no. 3 und 5 von den Langseiten und 4 von einer Schmalseite des anderen Blockes herrühren. Der bereits i. J. 1880 ausgeführten Zeichnung lag die Annahme zu Grunde (welcher auch v. Sybel gefolgt ist), daß beide Stücke von demselben Denkmal stammen; dafür schien der verwandte trockene und flüchtige Reliefstil zu sprechen (die Arbeit mag dem dritten Jahrh. vor Chr. angehören), die gleichartige Bestimmung und die Correspondenz der Darstellungen: an den Schmalseiten je zwei Gottheiten, an den Langseiten unverkennbar wohlbekannte Typen der »Herosreliefs«<sup>3</sup>. Indes sind mir heute mancherlei Zweifel an der Zusammengehörigkeit aufgestiegen. Nicht nur sind die Proportionen der Götter auf 1 und 4 ungleich, auch in der Bildung z. B. des Pferdeauges auf 2 und 3 zeigen sich Verschiedenheiten. Schwankungen in den Größenverhältnissen und in der Reliefhöhe finden sich freilich auch auf unmittelbar zusammenhängenden Feldern: z. B. ist no. 2 gegen 1 etwas nach unten verlängert, so daß die Annahme unregelmäßig bearbeiteter Flächen nicht völlig

<sup>1</sup>) Für die Form vgl. Schöne, Griech. Reliefs no. 66. 67.

<sup>2</sup>) Beschrieben von Duhn, Archäol. Zeitg. 1877 S. 166 fg. no. 87 u. 88. v. Sybel, Katalog der Skulpturen no. 4101.

<sup>3</sup>) Außerdem glaubten v. Sybel und ich in dem Gewandstück der rechten Bruchlinie von 2 den vom Rücken herabhängenden Mantel des Mannes auf Frgm. 3 zu erkennen.





ausgeschlossen erscheint. Wie dem auch sei, immerhin wird bei so unverkennbarer Analogie der Bildwerke ihre gemeinsame Behandlung gerechtfertigt sein.

Auf den ersten Blick geben sich an der Schmalseite 4: Zeus mit Adler (und Scepter?), Athena mit Lanze (auf der Rechten wohl die Eule) zu erkennen; Schmalseite 1 zeigt die von einem Hunde begleitete Artemis (mit gegürteter Nebris), deren erhobene Hand wohl gleichfalls einen Vogel trug, wie auch der Rest an der Bruchfläche ein gleiches Thier als Attribut der gegenüberstehenden Gottheit (Aphrodite mit Taube?) voraussetzen läßt.

Der Mann auf Langseite 3, dessen (bärtigen?) Kopf und Hand mit Lanze wir noch sehen, kann nur gesessen haben, wie die Proportionen der stehenden Figuren auf 4 und 5 erweisen, wenn nicht auch hier das Relieffeld von 3 tiefer herabging. Rechts und links, bei unsrer Anordnung, sehen wir in besonders abgegrenzten Feldern je einen nach außen gerichteten Pferdekopf<sup>4</sup> und diesen zugewandt je eine jugendliche bekleidete Halbfigur. Diejenige zur Linken (auf 2), unter der im zweiten Felde ein Jagdhund sitzt, hat weibliche Formen und wird, wenn nicht bloß eine Unklarheit des skizzenhaften Reliefs vorliegt, zu Artemis in Beziehung gesetzt werden müssen<sup>5</sup>. Einen Knappen nebst Pferdebüste im Felde, nur von einander abgekehrt, weist auch das Relief eines Heroenmahls in Athen auf<sup>6</sup>. Jene bei Denkmälern der letzteren Gattung so gebräuchliche Abkürzung des Rosses ist mir in verwandter Kunst nur hier und auf einem Grabrelief zu Aegina bekannt (Lebas, *mon. fig.* Pl. 110, no. 2), wo der Kopf neben einem stehenden Jünglinge erscheint. Als nächster Vergleich bietet sich dann noch das angeblich böotische Fragment

<sup>4</sup>) v. Duhn a. a. O. S. 167 nennt den Kopf auf 2 Kuh oder Stier, gewiß irrig.

<sup>5</sup>) Vgl. das Relief von Krannon (Friederichs-Wolters no. 1154), wo die von einem Hunde begleitete Artemis selber vor einem Rosse steht; dieses doch wohl mit Beziehung zur Jagd. In anderem Zusammenhange wüßte ich nur die

weiblichen heroisirten Personen mit Ross auf böotischen Reliefs zu nennen (Körte, *Mith. d. athen. Inst.* III, S. 373 fg.).

<sup>6</sup>) Sybel no. 327, der jedoch aus Versehen (die Zeichnung in dem Felde links oben ist sehr flach) den kauenden Diener für einen zweiten Pferdekopf hielt.



bei Schöne, griech. Reliefs no. 111. — Vor dem Manne mit Lanze sehen wir in demselben Felde noch den Oberkörper eines nackten Knaben; worauf derselbe stand, bleibt unklar; vielleicht war auch er nur als Halbfigur gearbeitet.

Die zweite Langseite (no. 5) weist zwar nur von einem Knaben den Kopf, die Schultern und den rechten Arm auf, dessen Hand die Oinochoe erhebt, doch genügt das Vorhandene, um in ihm den typischen Schenken des »Heroenmahls« zu erkennen. Dann wird der bestoßene Rest am unteren Bruchrande rechts von dem Kopfe der sitzenden Frau herrühren.

Durchaus in den Kreis der Darstellungen an den Langseiten gehören die ebenfalls sehr zerstörten Reliefs eines anderen Votivträgers aus gleichem Fundorte (v. Duhn a. a. O. no. 89, v. Sybel, no. 4037). Auch dem gleichen Princip der Feldereinteilung begegnen wir hier. Kennlich sind ein »Heroenmahl«; in einem unteren Felde die Gruppe eines Mannes und einer Frau; auf einer Nebenseite Reiter mit Chlamys. Von den Darstellungen der Rückseite ist nur der Hintertheil eines Schiffes erhalten, welches uns an die bekannten »Seefahrer-Reliefs« erinnern darf.

Diese ringsum verzierten, also frei aufgestellten Träger für Reliefs lassen auf doppelseitig bearbeitete Votivtafeln schließen. Daß es an solchen nicht fehlte, beweisen die Fragmente bei Sybel no. 6127. 6128. 6882. Auch inhaltlich sind dieselben, soweit sich erkennen läßt, nicht ohne Verwandtschaft mit den oben angeführten Darstellungen. Das letztgenannte Stück zeigt einerseits zwei jugendliche Heroen, andererseits Reste einer Göttin in größeren Proportionen. An den heroischen Kreis erinnern auch auf den beiden anderen sehr beschädigten Reliefs Spuren der *τράπεζα* bzw. *κλίνη*.

All diese Denkmäler schließen die Annahme sepulkraler Bestimmung völlig aus und regen von neuem die Frage nach Ursprung, Bedeutung und Aufstellungs-ort der ganzen Gattung, namentlich der in Attika so zahlreichen »Heroenmahle« an.

Daß dieselben sowohl durch ihre tektonische Form wie durch den Charakter der Inschriften, wo solche vorhanden, sich scharf von den Grabreliefs sondern und durchaus den übrigen Votivreliefs zugesellen, ist im Allgemeinen längst erkannt, wenn auch wenig beherzigt worden<sup>7</sup>. Und doch scheint zunächst daraus zu folgen, daß sie kein selbständiges Denkmal bilden, sondern sich nur an ein schon bestehendes Heiligthum oder Heroon, an eine irgendwie geweihte Örtlichkeit

<sup>7</sup> Es ist das Verdienst von Stephani, die Hauptunterschiede zuerst hervorgehoben zu haben (Der ausruhende Herakles S. 72 fg.). Vgl. jetzt A. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen S. 83 fg., der es mit Recht für unstatthaft erklärt, wenn noch neuerdings Wolters in seiner Bearbeitung von Friederichs' Bausteinen die »Todtenmahle« unter den Grabreliefs auführt und sie so den folgenden Votivreliefs gegenüberstellt. Der Unterschied wird noch eindringlicher, wenn wir die wenigen

echten Grabreliefs mit dem Schema des gelagerten Mannes vergleichen, die Brückner a. a. O. Anm. 2 gesammelt hat. Hier fehlt der gesammte Cultusapparat nebst Symbolik und die Inschriften tragen den gewöhnlichen sepulkralen Charakter. Doch werden wir deshalb auf diesen Grabsteinen noch nicht selbständige Darstellungen des alltäglichen Mahles zu erkennen haben, wie Brückner zu meinen scheint, sondern Ableitungen aus jener verbreiteten Typik der Anatheme.

anschließen können. Eine Bestätigung dafür sehe ich in dem Mangel von Inschriften bei der überwiegenden Mehrzahl unserer Monumente<sup>8</sup>.

Hält man den Gedanken sepulkraler Verwendung fest, so bleibt nur die Möglichkeit übrig, daß die meisten »Heroenmahle« bestimmt waren, als Weihgeschenke in Grabbezirken aufgestellt zu werden. Die einzigen Fundangaben in dieser Richtung weisen auf die Nekropole des Piräus (s. Pervanoglu, Das Familienmahl S. 24 no. 60ff., nach Pittakis); aus derselben Nekropole stammt vielleicht das von Fränkel Arch. Ztg. 1874 S. 150 veröffentlichte Exemplar. Weitere Beispiele derartiger Gräberfunde sind meines Wissens nicht bekannt geworden, ebenso wenig, wie bisher Votivträger im Bereich von Grabstätten zum Vorschein gekommen sind<sup>9</sup>. Namentlich darf betont werden, dass die Ausgrabungen des Friedhofes bei der Hagia Triada mit Ausnahme des in mehrfacher Beziehung vereinzelt »Charonreliefs« (s. Brückner a. a. O. S. 83) nichts Ähnliches geliefert haben.

Dagegen kann ich heute bereits mit Sicherheit eine ganze Reihe von Bildwerken dieser Gattung namhaft machen, welche in städtische Heiligthümer geweiht waren. Am Südabhange der Akropolis sind außer den in Rede stehenden Votivträgern noch etwa 9 Votivplatten mit Darstellungen des »Heroenmahles« gefunden worden<sup>10</sup>. Da eine derselben (Duhn no. 94) nach dem auch sonst bekannten Asklepiospriester Diophanes datirt ist, auch der auf no. 91 am unteren Rande erhaltene Anfang einer (metrischen?) Inschrift *Τυχὼν ἀπάντων* sicher anathematischen Charakter aufweist, liegt keine Berechtigung vor, die übrigen Stücke für importirt zu halten. Vielmehr wird schon das statistische Material in Anm. 10 die Annahme nahe gelegt haben, daß bei weitem die meisten Heroenreliefs aus der Stadt selbst und wohl aus dem Bereiche der Burg, namentlich des Südabhanges, abstammen.

Abgesehen von den Fundnotizen treten noch mehrere Inschriften und Bildwerke zum Beweise herzu, daß diese Denkmäler zu verschiedenen Gottheiten und

<sup>8</sup>) Man hat freilich gemeint, daß dieselben außerhalb des Reliefs, etwa an den Votivträgern, angebracht sein konnten. Solche Inschriften dürften aber heute in unserem Vorrath nicht mehr fehlen.

<sup>9</sup>) Dagegen stammen von den Ausgrabungen am Südabhange der Burg deren wenigstens 10; s. Körte, Mitth. d. athen. Inst. III S. 411 Anm. 2.

<sup>10</sup>) Aufser den 4 von Duhn beschriebenen (a. a. O. no. 91 = Sybel 4694; 92 = Sybel 3992; 93 = Sybel 4326, 1; 94 = Sybel 4985) noch Sybel no. 4958. 4093. 4272. 4897. 4983. Auch die beiden letztern Fragmente, bezüglich deren v. Sybel zweifelhaft ist, scheinen mir bestimmt hierher zu gehören. — Es ist darauf hingewiesen worden, daß ja auch Grabsteine auf die Burg verschleppt worden seien. Nach Duhns Katalog haben aber dieselben Ausgrabungen nur 3 un-

bedeutende Stücke ergeben. Sybels Verzeichniß aller auf und nahe der Burg befindlichen Bildwerke (von no. 3800 — 7240) beschreibt nur ca. 100, größtentheils ziemlich ordinäre Grabreliefs, von denen sich, theils nach Angabe des Verfassers, theils nach der Darstellung (Figuren steif in Vorderansicht, Isiscostüm u. s. w.), mindestens 45 als römisch erweisen. Auch die meisten übrigen sind verhältnismäßig jungen Ursprungs. (In das Centralmuseum übergeführt waren bis dahin nur solche Denkmäler, welche nicht aus der Umgebung der Burg stammten; meist aus dem Museum von Aegina; s. Kekulé, Theseion S. VII.) Dem gegenüber stehen in demselben Antikenvorrathe 55 Darstellungen des Heroenmahls, beinahe die Hälfte von sämtlichen (etwa 135) in athenischen Sammlungen aufbewahrten Stücken.

ihren Heiligthümern in Beziehung treten konnten<sup>11</sup>. Die Verbindung mit Asklepios bezeugt außer den angeführten Stücken das Pariser »Todtenmahl« (Conze, Wiener Sitzungsberichte 1881 S. 551, Friederichs-Wolters no. 1070), auf welchem neben dem gelagerten Mann und der Frau Asklepios und Hygieia stehen. Eine Weihinschrift an Isis trägt das Florentiner Relief bei Dütschke Ant. Bildw. II no. 193 (nebst Priesterdatirung). An Dionysos schliessen sich die »Ikariosreliefs«, deren ältestes Beispiel Deneken (*De theoxeniis*, S. 50, Arch. Ztg. 1881 S. 271 Tf. 14) behandelt hat (vgl. Friederichs-Wolters no. 1843), ferner das von Robert (Mitth. d. athen. Inst. VII, Tf. 14 S. 389 = Fried.-W. no. 1135) veröffentlichte Bildwerk mit Schauspielern aus dem Piräus. Ebenda wurde, wie Köhler (Mitth. d. athen. Instituts IX S. 298) annehmen geneigt ist, das Bild des heroisirten Dionysios, wie auch dessen Vaters, unter dem Typus des »Heroenmahls« in das Heiligthum der Dionysiasten geweiht<sup>12</sup>. Auf einem Relief des Centralmuseums (v. Sybel no. 583) erkannte ich vor dem gelagerten Manne einen sitzenden Papposilen, in der oberen linken Ecke den Pferdekopf. Dem Zeuxippos (Hades?) und der Basileia ist das Triestiner Heroenmahl geweiht (Conze, Wiener Monatsber. 1872 S. 317 fg.)<sup>13</sup>; zwischen Herakles und den Musen lagert der Mann auf dem athenischen Relief bei Conze, Arch. Ztg. 1871 Tf. 49 S. 81 fg. (= Sybel no. 548. Deneken, *de theoxen.* S. 32.) Gewiss sind es Gottheiten, wenn auch jetzt nicht deutbare, welche im Hintergrunde den Reiterheros des schönen Reliefs Torlonia umgeben (Fried.-Wolt. no. 1073).

Ehe wir den Sinn dieser Beziehungen zu ermitteln suchen, dürfen wir fragen: wie steht es mit dem specifisch »sepulkralen Charakter« der übrigen Heroenanatheme?

Es versteht sich, daß in der Zeit, welche uns hier beschäftigt, heroische Ehren in der Regel nur Verstorbenen zu theil werden konnten; die Ausnahmen, welche sich auch in Attika bereits zu Ende des 4ten Jahrhunderts finden, Heroisirungen wie die des Antigonos und Demetrios, kommen wegen ihres politischen Anlasses hier nicht in Betracht. Ist nun anzunehmen, daß die Weihung unserer Reliefs irgendwie in Verbindung stehe mit der Bestattung, oder einem regelmässig wiederkehrenden Ceremoniell des Todtenkultes, bestimmten Festen u. dgl.? Man hat geglaubt, sie auf öffentliche Feiern, wie die νεκυσία, ἡρῶα, Theoxenien, oder auf die Sitte des

<sup>11</sup>) Die Berechtigung, nachfolgende Denkmäler an dieser Stelle aufzuführen, ist vorhanden, wenn der Unterschied zwischen den »Heroenmahlen« und den übrigen Votivreliefs wegfällt. Näheres unten. Die hier gegebene Auswahl weicht nur darin von der Regel ab, daß diejenigen Beziehungen hier unmittelbar hervortreten, welche wir auch in den meisten übrigen Fällen voraussetzen.

<sup>12</sup>) In den Inventaren der archäologischen Gesellschaft zu Athen finde ich unter no. 3498 ein Heroenmahl von gewöhnlicher Typik mit Ado-

ranten verzeichnet (Breite 0,44; Höhe 0,29), dessen obere Leiste die Aufschrift trägt:

ΛΥΞΙΑΞΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥΧΟΡΑΓΩΝ

Das Relief soll, wie eine nachträglich hinzugefügte Notiz besagt, dem Nationalmuseum übergeben worden sein; doch ist es mir bisher auch mit Hülfe der Beamten nicht gelungen, dasselbe aufzufinden.

<sup>13</sup>) Gehört in diesen Kreis das verschollene Relief C. I. Att. III 145 »juvenis manibus sublatis, altera cornu (poculum) tenens« mit Weihinschrift an Pluton und Kore?

περίδειπνον (*silicernium*), der *ἐνατα* und andre private Bräuche zurückführen zu dürfen. Damit erhalten aber die „Heroenmahle“ immer noch eine Sonderstellung gegenüber der großen Zahl der übrigen Votivdenkmäler, von denen sie sich nach Form und Anordnung in nichts unterscheiden. Meines Erachtens ist auch diese Schranke zu beseitigen.

Das Weihgeschenk ist seinem Begriffe nach eine freiwillige Gabe; die Veranlassung dazu ist eine mehr oder minder gelegentliche, nicht bestimmt fixirte. Urheber der Stiftung können Privatpersonen, Familien, Geschlechter, Beamte, religiöse und politische Verbände sein. Die spärlichen Inschriften unserer Denkmäler geben selten Auskunft über die Persönlichkeit der Weihenden<sup>14</sup>. Doch finden wir nicht bloß Angehörige der Familie, die wir in erster Linie zu erwarten haben<sup>15</sup>, sondern auch Genossen<sup>16</sup> und Collegien<sup>17</sup>.

Anlaß und Bedeutung auch dieser Darbringungen wird nicht anders aufgefaßt werden dürfen, wie den Gottheiten und mythischen Heroen gegenüber: Ehrenbezeugung und Dank. Nicht jedem Verstorbenen, zumal in Attika, wurden heroische Ehren dieser Art gezollt, so volksthümlich auch die Vorstellung von der heroischen Fortexistenz der Todten bei den Alten war (vgl. über die letzteren Wafsner, *De heroum apud Graecos cultu*, Kiel 1883). Noch im zweiten vorchristlichen Jahrhundert wird die Heroisirung des Dionysios erst auf Beschluß der Orgeonen herbeigeführt: *φροντίζει δὲ τοὺς ὀργεῶνας, ὅπως ἀφιερωσθεῖ Διονύσιος* (Mitth. d. athen. Inst. IX, S. 291 Z. 46f.). Wenn wir auch über die Bedingungen der ἀφιερώσις in Attika nicht näher unterrichtet sind, so können wir die Thatsache doch weiter hinauf verfolgen: Köhler a. a. O. S. 298 erinnert an das öffentliche Beispiel des Söldnerführers Diogenes; aber bereits im 5ten Jahrhundert wird Sophokles nach seinem Tode als Dexion verehrt.

An dem letzteren Beispiel, sowie namentlich aus Weihinschriften, lernen wir ferner, daß die Verstorbenen häufig namenlos wurden oder einen besonderen Cultusnamen erhielten (Köhler, Mitth. d. athen. Inst. II S. 246). Diese Beinamen liefern uns in Verbindung mit anderweitigen Nachrichten das Material, den Charakter der Heroen und ihre Bedeutung für die Weihenden zu bestimmen. Wir sehen daraus, daß sie an den meisten Eigenschaften der Götter und Halbgötter, welche Ehrenbezeugung, Bitte und Dank herausfordern, in vollem Maße theilhaftig sind. Sie spenden ihren Angehörigen und Verehrern Segen aller Art, insbesondere auch

<sup>14</sup>) Ich beschränke mich hier nicht auf die attischen.

<sup>15</sup>) Janssen, Grabreliefs in Leyden V, 15 Ἀπολλ]ο-φ[ι]λ]ης Κυδρογένειος --- Κυδρογένει ἥρω. Archäol. Zeig. 1853 S. 367: τῷ γλυκυτάτῳ ἀδελφῷ ἥρω ἐπιφανεί. Bull. de corresp. hell. III S. 327: Ἀπολλωνίου τοῦ Μέγωνος --- Τιμω-νίου Οὐρηκαίου Μέγωνι ἥρωι πολυτοδότη (Chios), wo also außer dem Enkel noch ein Fremder an der Weihung theilhaftig ist.

<sup>16</sup>) Die *σώφροι* auf dem spartanischen Heroenrelief:

Mitth. d. athen. Inst. II Tf. 25, b; die *συνόδοι* auf dem Reiterrelief *Antiqu. du Bosph.* Titelblatt.

<sup>17</sup>) Janssen, a. a. O. Tf. VI, 16 = C. I. Gr. 3168: (Smyrna): Ζην]όδοτος Ἀντιπαύλου πρωταγών τοῦ δευτέρου καὶ οἱ παραπρωταγών Τιμάδης. (Vgl. Anm. 26.) — Nach Mitth. d. athen. Inst. IX, S. 298 erfolgte die Weihung eines Bildes des heroisirten Dionysios (Heroenmahl?) durch den Thiasos der Dionysiasen in das Heiligthum des Dionysos.

Reichthum<sup>18</sup>; sie sind freundlich und wohlgesinnt<sup>19</sup>, aber auch schaden können und wollen sie oft<sup>20</sup>. Mehrere Namen bezeichnen ihr nahes Verhältniß zu den höheren Göttern, welches sie besonders zur Mittlerrolle geeignet macht<sup>21</sup>, ihre Eigenschaften als Helden und Führer<sup>22</sup>. Eine der hervorragendsten Eigenschaften aller Heroen, ihr eigentliches Gebiet, ist die Heilung von Krankheiten. Von den mythischen und halbmythischen nenne ich (um mich auf Attika zu beschränken) außer Herakles (Mitth. d. athen. Inst. II S. 250) die Asklepiaden, Alkon, Aristomachos, Amphiaraios und seinen Kreis, den Heros *ἱερός*, Toxaris (und Kalamites?) als spezifische Heilheroen. Auf Votivreliefs aus der Umgebung der Burg sehen wir mehrmals Heroen in der Heilthätigkeit dargestellt (Archäol. Zeitg. 1877 S. 156 no. 45, 46. S. 174, no. 115; gewiß auch Schöne, Griech. Rel. 111)<sup>23</sup>. Diese nahe Beziehung der Heroen zum Heilgotte «Asklepios» giebt meines Erachtens die Erklärung für den Umstand, daß wir so zahlreiche Heroendenkmäler im Bereiche seines Heiligthums fanden; so begreift sich die Verbindung eines gelagerten Heros mit Asklepios und Hygieia auf dem oben erwähnten Pariser Relief; auch die Weihung des Florentiner Reliefs an Isis, welche gleichfalls Heilgöttin war (vgl. Tibull I, 3,27). Der Sinn jener Weihung von Heroenanathemen in oder bei dem Heiligthum des Asklepios, der Isis, des Dionysos und anderer Gottheiten ist also keineswegs so aufzufassen, als ob das Bild eines Verstorbenen oder dieser selbst, dem Gotte dargebracht, allenfalls unter seinen Schutz gestellt werden sollte. Die Heroen schloß sich, soweit sie keine besonderen Heiligthümer hatten, lediglich einer nahestehenden Gottheit an, wie dies ja auch vom Culte so zahlreicher mythischer Heroen (und entsprechend

<sup>18</sup>) Aristoph. frg. 445 a (Dindf.) αἰτούμεθ' αὐτοὺς δεῦρ' ἀνεῖναι τὰ γὰρ θά. Euripid. Alcest. 1003 fg. νῦν δ' ἐστὶ μάκαιρα δαίμων· χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δοῦς. Bull. de corresp. hell. III S. 327 ἦρωσι πλουτοδότῃ.

<sup>19</sup>) Ἥρωες εὐχολοὺς und εὐμενῆς s. Fränkel, Arch. Ztg. 1876 S. 148 ff. Michaelis, Arch. Ztg. 1877 S. 49. (Daß εὐχολοὺς nicht mit Michaelis als Eigennamen aufgefaßt werden dürfe, sondern adjectivisches Heroen-Epitheton sei, bemerkt Fränkel mit Recht Arch. Ztg. 1882 S. 389 Anm. 7.) Ἥρωες ἀγαθοὺς in Akra? (Stackelberg, Gr. d. Hell. S. 20.)

<sup>20</sup>) Vgl. Aristoph. Vög. 1490, Hesych. s. v. χρεῖστονας, Zenob. V, 60. (S. Dilthey, Rhein. Mus. 1872 S. 398 ff.)

<sup>21</sup>) Dexion von Sophokles (ἀπὸ τῆς τοῦ Ἀσκληπιοῦ δεξιῶσεως) Etym. M. S. 256, 6. Dexamenos, Sides (Deneken, de theoxen. S. 23 fg.). Hypodectes (C. I. Att. II, 1061)?

<sup>22</sup>) Ἀλκιμος (Kaibel, Epigr. gr. 841). Ἐπιφανής (vgl. Archäol. Zeitg. 1853 S. 367). Σωτήρ (Brasidas: Thukyd. V, 11. Antigonos und Demetrios, wie bekannt) vgl. oben Anm. 19. Ἡγεμῶν Ἀρχηγέτης

(Berliner »Heroenmahl«, Holländer, de anaglyphis sepulchralibus Tf. C. Vgl. Mitth. d. athen. Inst. IV, S. 284. Paus. X, 4, 10). Κέλης, fingirter Heroenname bei Athen. X, S. 442 a. — Auch einige der folgenden, meist von den Weihreliefs stammenden Namen könnten speciell heroische sein: Aristomachos (in Marathon, Schol. Demosth. XIX, 249), Aleximachos (Furtwängler, Samml. Saburoff XXIX), Protomachos (Pervanoglu, Familienmahl 133), Chrysippos (Dütschke Ant. Bildw. IV, 535), Ζεύξιππος? (Conze, Wiener Akad. Ber. 1872, S. 317 fg. Tf. I, 2.), Ζῆθος (Sparta, Ἀριστοκλῆς ὁ καὶ Ζ. Mitth. d. athen. Inst. IV Tf. 8, 2), Ἀκάμας (v. Sybel, Katal. no. 1207.)

<sup>23</sup>) Dank wird »dem Heros« ausgesprochen, vermuthlich für Heilung Ἀθήν. V S. 161 = Mitth. d. athen. Inst. II S. 246; ähnlich auf dem Votivträger aus Laurion (Philol. XXVII, S. 735): Ἥρω ἀνέθηκεν Ἀζάρατος εὐξάμενος. Auch das Τυχῶν ἀπάντων des »Heroenmahles« (s. oben und Arch. Zeitg. 1877 S. 167, no. 91) deutet auf Danksagung.



von den Heiligen der christlichen Kirche) gilt<sup>24</sup>. Als Bestätigung dienen die Bildwerke selber. Den Mittelpunkt bietet der mit reichen Attributen ausgestattete Heros; ihm gilt das dargebrachte Opfer, die Anbetung der oft sehr zahlreichen Begleitung; somit auch das Votivmal, welches diese Darstellungen enthält.

Die Wahl der Gottheit und der Heilighümer, welchen sich diese Denkmäler des Heroencultus so vielfach anschlossen, wird keine willkürliche gewesen sein. Die Beziehungen zu den Heilgottheiten sind bereits dargelegt worden. Nächst ihnen scheint Dionysos in Betracht zu kommen. Es liegt nahe, einem Winke Köhlers folgend<sup>25</sup>, in den zahlreichen Vereinen der »Dionysischen Künstler« die Erklärung dafür zu suchen. Überhaupt werden wir die Bestrebungen dieser und ähnlicher religiöser Genossenschaften, der Asklepiasten, Heroisten, Eranisten, Thiasoten, Orgeonen, Sarapiasten (daher der Modios?) als einen Hauptfactor bei dieser Art von Culten und ihre Sonderheilighümer vielfach als Aufstellungsort jener Weihgeschenke betrachten dürfen<sup>26</sup>.

Es soll nun keineswegs behauptet werden, daß die heroischen Votive nicht auch bei Nekropolen (vielleicht gab es abgegrenzte Stätten, ähnlich unsern Friedhofskapellen), in Grabbezirken, namentlich bei Familiengräbern, schließlic auch bei einzelnen Grabstätten ihren Platz fanden. Dem würde die Thatsache widersprechen, daß wir schon seit dem 4ten Jahrhundert in einzelnen Fällen das Schema des Heroenmahls auf Grabstelen übertragen sehen (s. Anm. 7), wobei mehrmals die Gesamtform des Votives in die Fläche eingetieft, gleichsam eingelassen erscheint (v. Sybel No. 536. 2155), während auf anderen Grabmälern Stelenträger mit einem Votive eingemeißelt sind (vgl. Dütschke, Ant. Bildw. IV zu No. 740).

Doch scheint in Attika diese Form der Heroisirung, welche auf den Inseln und in Kleinasien schließlic jeder Verstorbene empfangen konnte, selbst nach dem zweiten vorchristl. Jahrhundert keineswegs vollständig durchgedrungen zu sein, so wenig wie der Typus des »Heroenmahls« hier ursprünglich zu Hause ist<sup>27</sup>. Wohl aber gehört der attischen Kunst die Ausbildung der tektonischen Form unserer Denkmäler, die reichere Ausstattung mit Adoranten, Cultusapparat und mannigfachen Attributen an. Auch diese Seite entwickelt sich vollkommen parallel zu den übrigen Votivreliefs. Die Heroen sind in erhöhter Existenz aufgefaßt und den Donatoren gegenübergestellt, wie sonst die Götter. Wie diese erscheinen sie den Verehrern an

<sup>24</sup>) Fast mit jedem hervorragenden und alten Heiligtum ist die Verehrung männlicher und weiblicher, durch die Sage angegliederter Heroen verbunden. Vgl. z. B. Stackelberg, Gräber d. Hell. S. 21 fg. Wafsner, *de heroum cultu* S. 45 fg. In demselben Sinne weihte noch Herodes Atticus Bildwerke des Heros Polydeukion der Nemesis in Rhamnus (C. I. Att. III, 811), des Memnon in Marathon als Ἀρτέμιδι φίλος (Ath. X, 538).

<sup>25</sup>) In der mehrfach angeführten Stelle Mitth. d. athen. Inst. IX S. 298. Doch betrachtet auch er unsere Reliefs noch als »sepulcrale Anatheme«.

<sup>26</sup>) Einen sicheren Beleg für diese Ansichten geben

ὁ πρωτανεύσας und die παραπρωτανεύς als Stifter des Leydener Heroenreliefs (aus Smyrna); s. oben Anm. 17. Über die παραπρωτανεύς vgl. Bull. de corresp. hell. IV S. 164 no. 21 fg., 175, no. 35, wo sie neben Thiasoten, Orgeonen u. s. w. in Teos (nur hier bekannt) als Stifter von Grabdenkmälern erscheinen.

<sup>27</sup>) Im Verein mit dem Culte chthonischer Gottheiten haben sich diese Darstellungen unzweifelhaft als Votive bei Nekropolen, Familien- und Geschlechtergräbern entwickelt, wie die Terrakottenfunde in Capua und Tarent, die spartanischen und lykischen Reliefs lehren.



dem Orte der Verehrung. Zu der Situation des »häuslichen Mahles« steht die Typik unserer Darstellungen in keinem engeren Verhältniß, wie jede ideale Erfindung zu dem Vorbilde des gewöhnlichen Lebens. Vielfach und noch gegenwärtig hat die Darstellung des Lagers und des Speisetisches, die Anwesenheit der Ehegattin und des Dieners dazu verführt, als Lokal das Innere des Hauses anzunehmen. Aber Schlange und Roß, sowie der bisweilen hinzutretende Reiter stimmen dazu schon nicht recht. Auch liegt keine Veranlassung vor, sich die ganze Sphäre realistischer zu denken, als bei den Reitern, Spenderreliefs und den übrigen Heroendenkmälern. Dazu kommt, daß wir auch Götter und die Halbgötter häufig mit *τράπεζα* und *κλίνη* ausgestattet finden; unter den ersteren, gewiß nicht zufällig, gerade diejenigen, zu welchen die Heroen mit unseren Anathemen auch sonst in nahe Beziehung treten: Asklepios (Deneken, *de theox.* S. 35, vgl. auch C. I. Att. III, 68c), Dionysos (Denek. a. a. O. 38f.), Serapis und Isis (Lebas, *Inscr.* V, 395), Zeus in einigen Cultusgestaltungen, z. B. als Soter, Xenios (C. I. Att. II, 305. Athen. IV, 143. VI, 239b; vgl. Köhler Hermes VI S. 107. Deneken a. a. O. S. 25), Hades (C. I. Att. II, 948f. jetzt das cleusin. Relief *Ἐφ. ἀρχ.* 1886 Tf. 3 mit *Θεός* und *Θεά*), Demeter und Kore (*Ἐφημ.* a. a. o. Deneken S. 29f.), Herakles (Den. a. a. O. S. 28, 2 und 32; vgl. Lucian. conviv. 13: *ἐπ' ἀγαῶνος*), die Dioskuren (Den. a. a. O. S. 5f.), Aias (Schol. Pind. Nem. II, 19), Amphiaraios (C. I. G. 1570a), die Tyrannenmörder auf Rhodos (Valer. Max. II, 10, 1). Immer liegt dieser Form des Cultes eine gewisse Vertraulichkeit zu Grunde, welche den niederen Heroen gegenüber die Regel bildet, während die persönliche Herablassung und Annäherung der Halbgötter und einiger Götter<sup>28</sup> durch bestimmte Gründungslegenden ihrer Culte (Einkehr und Bewirthung) vermittelt zu werden pflegte.

Die Vorstellung von dem Zustande der Heroisirten richtete sich naturgemäß nach dem Alter und vielleicht auch nach dem Stande der Abgeschiedenen. In der Regel wurden Jünglinge als Reiter (Jäger und Krieger) gedacht, die Männer in der behaglichen Existenz des Hausherrn. Abgesehen von specifisch und allgemein chthonischen Attributen, wie der Schlange, dem Modios, sehen wir den Heros reiferen Alters im Vollbesitz all derjenigen Realattribute, welche dem Repräsentanten eines Hauses und einer Familie zustehen. Auf dem bequemen Lager wird er mit Speise und Trank bedient; nicht selten vervollständigen Waffen, Roß und Hund die Ausstattung. Vor Allem darf die Gattin als Repräsentantin der Ehe nicht fehlen: auch sie gehört zu den »Attributen« des Heros. Die Darbringung von Weihrauchkörnern, welche wir öfter beobachten, ist als persönlicher Dienst, nicht als Opfer zu verstehen. Mit den kleiner gebildeten Adoranten hat sie ebenso wenig Ähnlichkeit, wie der Oinochoos mit dem Opferdiener. In gewissem Sinne spiegeln unsere Bildwerke dieselbe Vorstellung wieder, welche auf primitiveren Culturstufen vielfach zur Mitbestattung des Hausrathes, der Waffen, Lieblingsthiere, Sklaven und Frauen geführt haben.

<sup>28</sup>) Auch unter diesen erscheinen nur solche chthonische Gottheiten, welche ihrem Ursprung und Wesen nach den Heroen am nächsten stehen.

Unsere Reliefs sind von Typik völlig durchdrungen. In den bildlichen Darstellungen des Heroisirtums tritt, mit wenig Ausnahmen und bis auf allgemeinere Altersunterschiede, die Individualität des Lebenden ebenso zurück, wie er häufig seinen Namen aufgab oder vertauschte. Noch weniger Persönlichkeit besitzt die ihm beigesellte Frau; sie ist wie der Oinochoos nur um des Heros willen und in gleicher Sphäre anwesend. Doch würde meines Erachtens unseren Monumenten gegenüber nicht einmal die Frage statthaft erscheinen, ob die Gattin in Wirklichkeit auch bereits aus dem Leben geschieden war oder nicht.

In diesem Schema, bei dem Mangel an persönlicher Bestimmtheit, welcher nur selten durch Beifügung von Inschriften aufgehoben wurde, mochte sich das dem Einzelheros geweihte Anathembild leicht zum Repräsentanten der Vorfahren und des Geschlechtes überhaupt verallgemeinert haben, gleichwie nach römischer Anschauung der Verstorbene in den Begriff der *dii manes*, *dii parentes* aufging oder *genius familiaris* wird<sup>29</sup>. In decorativer Verwendung, wie an den Reliefs unserer Votivträger, konnten somit die heroischen Typen der Langseiten einfach die Familie des oder der Weihenden vertreten. Da es andererseits der Fundort nicht unwahrscheinlich macht, daß die auf den Stelen eingefügten Anathemtafeln dem Asklepios galten, kommen auch die oben erörterten Beziehungen desselben zu den Heroen in Betracht. Die Auswahl der Götter — Zeus, Athena, Artemis — auf den Nebenseiten entzieht sich einer bestimmten Erklärung, doch liefse sich wenigstens leicht erweisen, daß auch diese den Werken des Asklepios nicht fremd sind<sup>30</sup>.

A. Milchhöfer.

<sup>29</sup>) Auf einem bei Athen gefundenen Grabrelief (Kumanudes Επιγρ. Ἀττ. ἐπιτύμβ. 826. v. Sybel, Katal. 463) lesen wir sogar von dem fünfjährigen Knaben Theophilos: ὁ πατήρ με ἀνέστησεν ἡρώα συγγενέας. Vielleicht gehört auch hierher die Inschrift eines Marmorblocks zu Halikarnafs mit dem Relief einer Schlange, darunter: Θ[ε]όδοτος[ς] — ]λεως | ἡρώ πατρώω ΘΕΟΛΓ. S. Bull. de corresp. hell. IV. S. 401.

<sup>30</sup>) Ein römischer Votivcippus in Mailand (Dütschke, Ant. Bildw. V, no. 965a) mit Weihinschrift an Asklepios und Hygieia zeigt in Relief auf einer Nebenseite Apollo nebst Vogel (Rabe?), auf der andern Artemis mit Hund. Die Rückseite enthält außer zwei Kindern Roma und Tyche.

## FRÜHATTISCHE VASEN.

(Tafel 3. 4. 5.)

In der Geschichte der attischen Vasenmalerei klafft eine Lücke zwischen den Dipylonvasen — für deren attischen Ursprung auf Krokers Arbeit im ersten Bande dieser Zeitschrift verwiesen werden kann — und der zusammenhängenden Entwicklungsreihe, die etwa mit der Françoisvase beginnt. Vorläufer der Françoisvase haben Furtwängler (Arch. Zeit. 1882 T. 10) und Benndorf veröffentlicht (Griech. u. Sicil. Vasenb. T. 54. 1, 2). Diese Vorläufer bewiesen für ihre Epoche die Herrschaft des orientalisierenden Stiles in Attika, wie das nach vereinzeltten Spuren auf den jüngeren Dipylonvasen und nach den Analogien der Keramik anderer Kunstcentren nicht anders erwartet werden konnte, und zwar zeigten sie einen entwickelten orientalisierenden Stil mit äußerst wenigen und geringfügigen Anknüpfungen an den vorausgegangenen geometrischen<sup>1</sup>. Die Folge davon war, daß man sich die attische Keramik jener Zeit als vollständig abhängig von fremdem Handwerke denken mußte, dessen Stil sie einfach angenommen habe.

Die hier veröffentlichten Vasen, welche die erwähnte Lücke zum Teil ausfüllen<sup>2</sup>, beweisen die Unrichtigkeit dieser Annahme. Eng an die Dipylonvasen sich anschließend, als deren unmittelbare Fortsetzung sie sich darstellen, zeigen sie, wie in Attika ein ganz eigenartiger orientalisierender Stil zur Herrschaft kam, der von dem attischen Handwerk selbständig verarbeitet wurde.

Die erste und hauptsächliche Aufgabe der folgenden Zeilen, welche diese Vasengattung in die Kunstgeschichte einführen sollen, wird eine genaue Analyse der einzelnen Bestandteile derselben sein; naturgemäß beginnen wir mit den größten Gefäßen, da auf ihnen die Elemente der Dekoration am Vollständigsten vertreten sind.

<sup>1</sup>) Unter geometrischem Stile wird hier und im Folgenden nur der mit gradlinigen Verzierungen arbeitende verstanden, dem auch die Dipylonvasen angehören. Der Kürze wegen wird im weiteren Verlaufe auch von einem »mykenischen Stile«, von »mykenischer Cultur«, »mykenischer Periode« u. a. geredet werden, in demselben Sinne, wie die auf Rhodos, in Cypern und in Attika gefundenen Gefäße einer bestimmten Richtung »mykenische Vasen« genannt werden.

<sup>2</sup>) Sie stammen zum größten Teile aus der Sammlung der archäol. Gesellschaft im Polytechnikum zu Athen. Die Erlaubniss zu ihrer Veröffentlichung erteilte mit entgegenkommender Bereit-

willigkeit Herr Stephanos Kumanudis, dessen einsichtiger und liberaler Verwaltung wohl jeder Archäolog, der längere Zeit im Museum des Polytechnikum gearbeitet hat, zu Danke verpflichtet ist. Zur Veröffentlichung der beiden Stücke von der Akropolis gab Herr General-Ephoros P. Kavvadias die erwünschte Erlaubniss. Diese sämtlichen athenischen Stücke hat E. Gilliéron mit gewohnter Meisterschaft gezeichnet. Besonderen Dank schulde ich auch der Güte Cecil Smith's, der mir mannigfache Notizen über die Phalerongefäße zukommen liefs und auch die Zeichnungen von 4 k und 5 vermittelte.

1. Dreihenklige Kanne der Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen (no. 2696). H. o.525. Gefunden »ἐν θέσει Ἀνάκτορος πλησίον τοῦ μέσου τῆς εἰς Φάληρον ἀγοῦσης ὁδοῦ«. Abgebildet auf Tafel 3 im Maßstabe von  $\frac{2}{3}$ , die Form auf Tafel 4. Die Technik ist die der Dipylonvasen: brauner Firnis auf dem eigentümlichen, schönen hellen Thongrunde ohne Anwendung von Gravierung oder aufgesetzten Farben. — Für den gesamten Aufbau lassen sich die der geometrischen Keramik eigenen schlanken Gefäße mit hohem Halse vergleichen (Conze, Z. Gesch. d. Anfänge gr. Kunst T. IIa. V 1 a, besonders auch die schlanke berliner Kanne Furtwängler Taf. V no. 47). Diese Form sowie auch den hohen Rückenhenkel kennt der mykenische Stil nicht, die Verbindung der drei Henkel aber ist eine Entlehnung aus diesem (vgl. Furtwängler u. Löschcke, Myk. Vasen T. XLIV. no. 37—40). Das beweisen am besten die geometrisch dekorierten Hydrien *Annali* 1872 t. K 9, die durch ihre gedrückte Form, und Samml. d. Arch. Ges. no. 586 (Collignon no. 48; T. I. no. 9), die außerdem noch durch die plastisch angegebenen Brustwarzen auf mykenische Vorbilder hinweisen. Ein weiteres Beispiel der drei Henkel an geometrisch gestalteten Kannen giebt das kleine Gefäß auf dem Deckel der Vase von Curium (Cesnola-Stern T. 68); unsere Kanne und diese wären also die ersten Vorläufer der späteren Hydriaform<sup>3</sup>. Etwas verschieden ist no. 10 unserer Gruppe. Zu den aufgelegten, modellierten Kanten an Henkeln, Mündung und Schulter liefern geometrische Vasen mit Schlangen auf den Henkeln die nächsten Analogien, vgl. Samml. d. Arch. Ges. 2448. 2843. Berlin 2940 (abgeb. Jahrbuch I S. 135).

Betrachten wir die Dekoration, so ist die Anordnung derselben in breiten und schmalen Streifen um das Gefäß herum ebenso wie die Benutzung der freien Halsfläche zur Anbringung eines quadratisch eingefassten Bildes ganz im Sinne der älteren Kunst, letztere sogar spezifisch geometrisch. Gegen die charakteristischen Eigentümlichkeiten des geometrischen Stiles aber verstößt der Mangel einer vertikalen Teilung wenigstens des Haupt-Streifens und der Wechsel der Darstellung auf Vorder- und Rückseite, die auf geometrischen Vasen teils aus Stoffarmut teils nach Stilprincipien meist gleich verziert werden. Hier bieten die rhodischen Gefäße die nächste Parallele, die durchgehends die Vertikalteilung verschmähen. Auch die mykenische Keramik kennt keine Vertikalteilung bis auf eine gewisse Klasse, die aber auch durch ihre Muster als unter geometrischem Einflusse stehend nachgewiesen ist, vgl. Myk. Vasen, Text S. XII.

Weder stilistisch noch inhaltlich fällt die Darstellung des Halsbildes aus dem geometrischen Kreise heraus: ein Chor von sechs Männern unter Anführung

<sup>3</sup>) Beachtenswert erscheint die Art der Henkelstütze der Kanne, die von den im geometrischen Stile und späterhin (z. B. bei den Kantharen) üblichen verschieden ist: ein bis fast zur oberen Biegung des Henkels zwischen diesem und dem Halse stehen gebliebener Steg mit zwei Vertikalreihen von je sieben runden Öffnungen. Es gewinnt in größerem Zusammenhange Gewicht,

dafs wir dieselbe Form der Stütze bei schwarzfigurigen Prothesisamphoren wiederfinden: Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 84; Berlin 1887, wo die Löcher nur nicht wirklich durchgebohrt, sondern durch weisse ausgefüllte Kreise angedeutet sind. Es ist dies ein kleines, aber bezeichnendes Zeugnis für die zähe Tradition in der attischen Töpferei.



eines Kitharspielers auf einen Chor von vier Frauen sich zubewegend. Von je zwei Tänzern angefaßte Zweige stellen die Verbindung innerhalb der Chöre her. Die Figuren der Männer und Weiber mit ihren dreieckigen Oberkörpern, ihren »Wespentailen« und runden Köpfen mit ausgesparten Augen sind denen ähnlich, die wir auf den Dipylonvasen zu sehen gewohnt sind. Auffällig ist nur die Darstellung des Haares der Frauen, das sehr kurz und auf eine eigentümliche Art als freiwallend gekennzeichnet ist, anders als sonst auf geometrischen Vasen, z. B. Schliemann, Tiryns T. XVI c. Ich habe keine andere Analogie als die rein formale der kyprischen Dreifußvase Cesnola-Stern T. 92, wo das Haar der kleinen koboldartigen Männer ähnlich gegeben ist.

Die Darstellung des Hauptstreifens, der auf dem getragenen Teile des Gefäßrumpfes liegt, zeigt zu beiden Seiten einer Blattstaude zwei Löwen in einem Wappenschema gruppiert. Auf den Blättern der Staude, sowie auf dem einen der Löwen sitzen Vögel, ein vierter schwebt zwischen dem Henkelansatz und einem vom oberen Rande in das Feld hineinwachsenden Blatte; geometrische Ornamente dienen zur Raumausfüllung. Rechts von dem Löwen zur Rechten des Beschauers wächst ein Knospenbündel aus der Erde; von diesem weg geht ein langbeiniger Vogel auf eine andere Blattpflanze zu, auf der er Nahrung zu suchen scheint. Diese Gruppe befindet sich unter dem einen Henkel. Es folgt dann auf der Rückseite eine Reihe von verbundenen Palmetten, zwischen denen immer wieder Blattstauden aufwachsen. Eine solche, unter dem zweiten Henkel befindlich, schließt die Rückseite von der Darstellung der Vorderseite ab.

Hier ist vieles fremdartig, und die Mischung des Fremden mit dem Bekannten ergibt ein höchst eigentümliches Ganzes, dem man in dem bisherigen Monumentenvorrat kaum einen Platz anzuweisen sich getraut. Die Löwen gehören ja, wenn auch nicht als ursprünglicher Besitz, so doch als entlehntes Gut zum Typenvorrat der geometrischen Epoche. Beispiele geben das Bronzeband aus Theben (*Annali* 1880 t. G I. 2), der Kopenhagener Becher (*Arch. Zeit.* 1885 T. 8. 2) und ein Gefäß der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen (no. 2615). Die Löwen unserer Kanne stehen auf einer Stufe mit denen der angeführten Monumente. Hier wie dort dieselben hochbeinigen Gesellen mit den spitzen Schnauzen, bei denen kein ernsthafter Versuch einer Charakteristik gemacht ist, von den rein äußerlichen Zutaten des langen Schweifes, der mächtigen Krallen und der aus den Zähnen hängenden Zunge abgesehen. Sie sind eben nach fremden Vorbildern ohne viel Naturkenntnis in die eckige Sprache des geometrischen Stiles übertragen<sup>4</sup>. Wie die Löwen selbst, so ist auch das Wappenschema, in dem sie gruppiert sind, frühzeitig aus

<sup>4</sup>) Dies hat Furtwängler nachgewiesen, *Annali* 1880 p. 129. Er folgert es vor allen Dingen aus der Gemeinsamkeit des Typus. Der Löwe ist stets schreitend dargestellt, meist mit erhobener Pranke, stets mit offenem Rachen und hängender Zunge. Charakteristisch ist auch das seltene Vorkommen auf geometrischen Vasen gegenüber der

Beliebtheit in unserer Vasengattung. — In den aus Dipylongräbern stammenden Goldstreifen (Daremberg-Saglio p. 788, *Archäol. Zeit.* 1884 T. 9. 2), die denselben Typus, aber weit fortgeschrittenere Behandlung zeigen, werden uns Beispiele der in nicht geometrisch arbeitenden Kunststätten geschaffenen Vorbilder erhalten sein.

fremder Kunst vom geometrischen Stile angenommen<sup>5</sup>. — Für die Vögel, die um die Blattpflanzen und Löwen spielen, wird man unter den langweiligen Wasservögeln der geometrischen Vasen vergeblich nach Genossen suchen; genau entsprechende kann ich überhaupt nicht nachweisen. Am meisten fühlt man sich durch die flotte Zeichnung und die offenbar versuchte Charakterisierung an die Tiergestalten der mykenischen Scherben erinnert. Ich verweise speciell auf den Vogel mit dem gebogenen Schnabel Myken. Vasen T. XXIV. 186, den Truthahn XXIV. 187, XXXVIII. 384, die Ente XXXIX. 400. Hierher werden unsere Vögel auch durch die Art der Ausfüllung der Conturen gestellt. Die Vögel auf den Deichselköpfen der melischen Vase geben eine Parallele zu dem auf dem Löwen sitzenden Vogel. Dies Motiv muß eben um das Ende der geometrischen Epoche — wie alles Neue gewiß vom Osten her — nach Griechenland importiert worden sein. Aus der mykenischen Epoche ist mir wenigstens kein Beispiel bekannt, aus der geometrischen nur eine Dipylonvase der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen, wo auf zwei gegenüberstehenden Pferden zwei Vögel sitzen, ferner ein spätes Broncepferdchen aus der Altis, dem gleichfalls ein Vogel auf der Kruppe sitzt (Inv. no. 7571).

Scheinbar ohne jede Analogie sind die Pflanzen, die in so mannigfaltiger Fülle in das Darstellungsfeld hineinwachsen. Unter den Monumenten der geometrischen Kunst werden wir natürlich nicht suchen, die wenigen Beispiele vegetabilischer Formen auf geometrischen Vasen sind längst als Ausnahmen gewürdigt (vgl. Cesnola-Stern T. 68, Jahrbuch 1886 S. 135 (Berlin 1891). Aber auch die rhodische und melische Vasenmalerei ist in der Anwendung pflanzlicher Formen schon zu einer eng umgrenzten Anzahl bestimmter und sehr consequent benutzter Typen gekommen. Sie kennt, von der Rosette abgesehen die kaum hierher gehört, nur die Lotosblume und -Knospe und die Palmette, gelegentlich das Epheublatt (Salzmann, *Nécropole de Camirus* T. 46. 47). In der kyrenäischen Keramik kommt dazu der Granatapfel. Diese Formen sind aber vollständig zu Ornamenten herabgesunken, die, mit Mäander und Flechtband gleichwertig, völlig wie diese verwendet werden. Anders ist es in der mykenischen Vasenmalerei. Sie benutzt die verschiedenartigsten vegetabilischen Formen (vgl. Myk. Vasen, Text S. X), und zwar bilden Pflanzen sowol die Hauptdarstellung (T. III. 19; V; IX. 58, 59; XII. 78; XVI. 104; u. a.) als auch Füllmotive (T. XXVI. 202, 205; XXXVIII. 393; XXXIX. 405; XLI. 423). Dasselbe gilt von den vormykenischen »Inselvasen« (Dumont-Chaplain, *Histoire de la céramique de la Grèce propre*, t. I. 5; II. 9. 14. 16. 20). Und nicht nur in der Keramik sondern auch in der Metallarbeit der mykenischen

<sup>5</sup>) Ein lehrreiches Beispiel bietet die Vase 2912 der Sammlg. der Arch. Gesellschaft zu Athen, wo zwei Pferde über einem Vogel im strengsten Wappenschema ihre Vorderbeine kreuzen. Die unverstandene Nachbildung eines von Löwen gebildeten Wappenschemas liegt auf der Hand.

Auf der Vase von Curium (Cesnola-Stern T. 68) sind mit dem Motiv die Figuren derselben herübergenommen, zwei Ziegen, die an einem Baume aufsteigen (vgl. Myk. Vasen T. XXXIX 412. 413).

Epoche ist die häufige Verwendung pflanzlicher Motive gerade zum Füllen des Raumes nachweisbar; vgl. die Platten mit den jagenden Löwen bei Schliemann, Mykenä S. 354 no. 470. 471 (Milchhöfer, Anfänge S. 9, 10ff.), die Goldblechfragmente S. 373 no. 513f., vor allem das Golddiadem mit den Pflanzen zwischen den Ringen und Spiralen S. 215 no. 281. Endlich gehören auch auf den von mykenischen Kreisen ausgehenden »Inselsteinen« Pflanzen zu den beliebtesten Füllmotiven (vgl. Dümmler, Athen. Mitth. XI T. VI. 4, 7a, 14, 17, Myken. Vasen T. E. 4, 15, 17, 18, 19, 19a, 35, 42)<sup>6</sup>. Nun finden sich freilich unter den mykenischen Beispielen wenige den Pflanzenformen unserer Kanne genau entsprechende. Aber immerhin ist die Ähnlichkeit der Blattstauden auf der Scherbe von Therasia (Myken. Vasen T. XII. no. 78) und des mittelsten Gewächses auf dem Diadem mit denen der attischen Kanne groß genug, um eine Vergleichung zuzulassen. Ebenso entspricht der Büschel auf der Scherbe Myk. Vasen XXVI. 203 dem hinter dem großen Vogel unserer Vase aufwachsenden. Die Ähnlichkeit geht noch weiter bei einigen Vegetabilien auf anderen Vasen unserer Klasse. Auf dem londoner Becher (unten no. 5) scheinen die Pflanzen der »Inselsteine« geradezu nachgeahmt.

Auch die fächerförmig geordneten drei Blätter, die neben dem linken Henkel vom oberen Rande herunterhängen, sind mit einem mykenischen Ornamente in Verbindung zu bringen. Ich meine den bekannten Hänge-Zierrat der mykenischen Epoche (vgl. die Formsteine aus Mykenä, Schliemann S. 121 no. 162; Kuppelgrab von Menidi T. III. 11. 14, V. 32; aus Spata 'Αθήν. 1877. πιν. I'. 33). Daß dieser Zierrat pflanzlichen Ursprungs ist, scheinen mir die kleinen seitlichen Blättchen des goldenen Exemplars aus Menidi (V. 32) und des mykenischen Formsteins zu erweisen. Bei der Übereinstimmung mit dem Blattfächer unserer Kanne aber in Form, Zahl, Anordnung und Richtung der Blätter wird an einem Zusammenhang beider nicht gezweifelt werden können. Das Blattmotiv wird von den Scherben Myken. Vasen XXVI. 202. 205, Athen. Mittheil. XI T. 3 in ganz ähnlicher Weise nachgeahmt.

<sup>6</sup>) Auch auf der phönikischen Bronzeplatte des Louvre (Longpérier, *Musée Napoléon* III t. 31 = Perrot-Chipiez III 813. no. 565) ist der Grund mit kleinen Blumen gefüllt, ebenso auf dem von Furtwängler angezogenen goldenen Kästchen im Grabe Ramses III. Auf der Bronze haben wir sogar die Analogie zu einer äußerst singulären Palmettenform, die zweimal auf unseren Gefäßen sich findet, sonst aber in der griechischen Kunst nicht wieder nachweisbar ist. — Daß diese altphönikischen Monumente mit den mykenischen zusammenhängen, ist kein Zweifel. In den Gemälden desselben Ramsesgrabes findet sich ja auch die mykenische Bügelkanne (Myk. Vasen S. XIII) unter den Gefäßen der Leute aus dem Lande »Kefa«. Wie sie zusammenhängen, ist

eine Frage, von deren Entscheidung für uns wenig abhängt, da jene altphönikischen Producte als Vorbilder für Vasenmaler etwa des 7. Jahrhunderts nicht in Betracht kommen können. Die sehr zahlreichen Bäume und Pflanzen auf den unseren Vasen etwa gleichzeitigen phönikischen Schalen aber (vgl. Perrot-Chipiez III p. 759. 543—p. 790. 553) sind so verschieden von unseren Vegetabilien geartet und stilisiert, daß von ihnen die Herleitung dieser auch unmöglich ist. Die Bäume der phönikischen Schalen finden wir auf den cyprischen Vasen wieder (Perrot-Chipiez III 710. no. 522, p. 711. 523; 716. 528), ferner auf der interessanten rhodischen Scherbe mit dem geflügelten Kentauren, Salzmann, *Nécropole de Camiros* pl. 38.



Die Palmetten der Rückseite, die noch einmal in unserer Gattung auf der Kanne 9 wiederkehren, haben auf den gleichzeitigen und späteren griechischen Monumenten keine Analogie. Die überzeugendste Parallele ist die Palmette auf der schon angeführten Bronzeplatte des Louvre, die auch durch ihren ausgesprochen vegetabilischen Charakter unseren Beispielen nahe steht. Auch auf mykenischen Monumenten, Goldsachen wie Vasen, finden wir mitunter solche von einem Punkte nach oben aufwachsende und nach innen verlaufende Ranken, vgl. die Goldnadel Schliemann, Mykenä S. 223 f. 292, die Bruchstücke aus Menidi, Kuppelgrab IV. 12, aus dem Grabe beim Heraion Mittheil. d. athen. Instituts 1878 T. II. 5 und die Vasenscherbe Myken. Vasen XXXV. 356. Einen so ausgeprägt pflanzlichen Charakter trägt aber keines der Beispiele, sie sind mehr Spiralen, ähnlich denen auf dem phönikischen Armband aus Kypem Perrot-Chipiez III 834 no. 598. Wo die Form geschaffen wurde, die uns in der Palmette der Bronze und unserer Vasen vorliegt, wissen wir nicht; wahrscheinlich jedoch geschah dies in mykenischen Kreisen, da sich auf ägyptischen und anderen orientalischen Monumenten kein Beispiel findet. Der Spärlichkeit unseres Materials aus der Zeit nach den Schachtgräbern ist es zuzuschreiben, daß wir keinen Beleg aus der mykenischen Kunst für die umgebildete Form bringen können<sup>7</sup>.

Ähnlich steht es mit einem andern Ornamente unserer Vasen, dem auf der Spitze stehenden Blatte, welches als Füllornament in der Darstellung am Halse zwischen der letzten und vorletzten Frau des Reigens steht. Es kehrt auf den zwei anderen großen Gefäßen wieder, auf dem thebanischen Krater unter einem Reh der Vorder- und einem der Löwen der Rückseite, auf der berliner Amphora zwischen zweien der Kriegerpaare. Diese Blätter mit der charakteristischen in das Innere hängenden Ausfüllung zwischen den Voluten oben sind nicht zu trennen von den Gliedern der horizontalen Blattreihen auf mykenischen Vasen (Myk. Thongef. XII. 66; Myk. Vasen XXXVI. 366. 367, XXVII 219), wo sogar die Blättchen im Inneren wiederkehren. Auch auf dem Putze des tirynter Palastes werden sie angewandt Schliemann, Tiryns T. IX. a, b; X. g, h, i; Broncestreifen aus der Altis und melische Vasen zeigen die gleichen Blattreihen (vgl. Furtwängler, Broncefunde, Tafel no. 8 S. 44). Wann und wo die Loslösung der Glieder und ihre selbständige Verwendung als Einzelornament zuerst vor sich gegangen sei, läßt sich wiederum nicht mit Sicherheit ausmachen. Daß es innerhalb mykenischer Kreise geschehen sei, macht die Scherbe Myk. Vasen XXXVI. 368 wahrscheinlich, auf der das Blatt schon in vertikaler Richtung erscheint, vermutlich jedoch, da es dem Rande nahe ist, noch nicht einzeln<sup>8</sup>. Vielleicht geschah die Loslösung unter Einwirkung des blattförmigen Ornaments, das auf no. 3 unserer Klasse, der großen

<sup>7</sup>) Vgl. auch Furtwängler, Broncefunde S. 49, der die Platte nach der Analogie der Ornamentation auf dem Goldkästchen im Ramsesgrabe um 1200 v. Chr. ansetzt.

<sup>8</sup>) Das auf dem Putze des tirynter Palastes als

Hängezierrat verwendete Einzelblatt (a. a. O. T. VI, c, e mit der dort abgebildeten Elfenbeinplatte aus Menidi) hat mit unseren Blättern nichts zu tun; der Abschluß zwischen den Voluten geht hier nicht nach innen, wie bei den



Amphora vom Hymettos, über dem Hauptbilde als Streifen angeordnet ist. Dies Ornament ist von dem herzförmigen Blatte zu trennen. Seine Anknüpfung hat es in den mykenischen Goldknöpfen Schliemann, Mykenä S. 302 no. 394, 371 no. 504; auf melischen und rhodischen Vasen taucht es dann zum ersten Male wieder auf (Conze T. I. 7, Salzmann *Camirus* T. 33, 53 am Schilde des Euphorbos).

Unter den Füllornamenten der Kanne von Analatos nehmen, abweichend von der rhodischen Keramik, die geometrischen Motive einen breiten Raum ein, die Zickzacklinien besonders, dann die Rhomben, die vierstrichigen Ornamente über den Köpfen der Reigentänzer u. a. Die Anwendung der Zickzacklinie in mehr als dreifachen Reihen ist nach Kroker's Beobachtung schon eine Neuerung dem Gebrauche des streng geometrischen Stiles gegenüber (Jahrbuch 1886 S. 99), deren erste Beispiele man auf jüngeren Dipylonvasen findet (vgl. die Kopenhagener Gefäße Arch. Zeit. 1885 T. 8 I. 2). Nicht mehr geometrisch ist ferner das eigentümlicher Weise aufwärts gestellte Flechtband vor dem Kitharspieler — wir werden dieser stilwidrigen Anwendung auf Vasen unserer Klasse noch häufiger begegnen.

Rein geometrisch sind die schmalere Streifen, die den tragenden Teil des Gefäßes umgeben. Auffällig sind nur die parallelen in diagonalen Richtung verlaufenden Zickzacklinien und die  $\Sigma$ förmigen Linien am Fusse (s. die Form Taf. 4). Eine Verwendung solcher Zickzacklinien an dieser Stelle kann ich aus geometrischen Kreisen nicht nachweisen. Überaus beliebt ist dieselbe dagegen in unserer Klasse, nur in etwas veränderter Gestalt der Zickzacklinien (vgl. zu 11).

Für die obere Einfassung des Bildes am Halse der Kanne ist ein Beleg aus dem geometrischen Stile die berliner Kanne 2940 (Jahrbuch 1886 S. 135). Doch möchte ich nicht glauben, daß die Form des Rhombus mit den aus den Spitzen aufwachsenden Haken eine Erfindung der geometrischen Malerei war. Viel wahrscheinlicher ist, daß das geometrische Beispiel wie das auf unserer Kanne auf mykenische Formen zurückgeht, vgl. Myk. Vasen XXXIV. 343; XXXVI. 377. Überhaupt sind die mit den Spitzen aneinandergestellten Rhomben weit zahlreicher aus der mykenischen Keramik zu belegen wie aus der geometrischen (vgl. Schliemann, Tiryns S. 142. 40, 144. 42; Myk. Vasen III. 18; XII. 80; XXIX. 257; XXXV. 357). In unserer Gattung kommen sie außer auf der besprochenen Kanne noch einmal vor (4 m).

2. Krater aus Theben in der Sammlg. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 3465. H. 0.27, Dm. 0.50. Abgebildet auf Tafel 4 im Maßstab von nicht ganz  $\frac{1}{6}$ .

Der Form nach bietet die nächste Analogie die von Furtwängler veröffentlichte attische Schüssel aus Ägina (Arch. Zeit. 1882 T. 10), die indes in ihrem ganzen Aufbau weit schlanker und freier ist. Furtwängler hat sie mit dem straffen dorischen Kapitell der Blütezeit verglichen: um den Unterschied klar zu machen, könnte man unsere Schüssel mit dem niedrigen, ausladenden Echinus des archaischen

Blättern der oben angeführten Reihen und bei den Blättern unserer Vasen, sondern nur nach außen; ferner ist die Mittelrippe unsern Blättern

fremd. Höchstens könnte es Veranlassung zur Lösung der Blattreihen gewesen sein.

dorischen Stils vergleichen. Auch auf die Analogien aus der geometrischen und rhodischen Keramik für die Form des Gefäßes hat Furtwängler hingewiesen. Hinzufügen wäre, daß dieselbe schon in der vormykenischen und mykenischen Keramik vertreten ist; für jene vgl. das theräische Gefäß bei Dümmler Athen. Mitt. XI Beil. II. 6, für letztere Myk. Vasen T. XLIV. 3, beides Schüsseln mit breiter Mündung, Ausguß und vertikalen Henkeln.

Die Darstellung läuft rings herum. Auf der Vorderseite ist zu beiden Seiten des Ausgusses je ein Kentaur mit einem Reh gruppiert, auf der Rückseite schreiten vier Löwen mit erhobenen Pranken von links nach rechts. Unter den Henkeln beiderseits eine Palmette. Unter dem Bildstreif läuft um das ganze Gefäß herum ein Streif liegender Spiralen; unter demselben umgibt ein Strahlenkranz den Fuß, von dem er indessen noch durch einen ziemlich breiten, unverziert gebliebenen Streifen getrennt ist.

Die Spiralen haben wir schon auf der Kanne von Analatos reihenförmig geordnet als Einfassung verwendet gesehen. Natürlich sind sie, obwol schon auf den jüngeren geometrischen Vasen aufgenommen, kein Eigentum des geometrischen Stiles. Auch die »Strahlen« sind ein nicht geometrisches Element. Zwar treffen wir auch auf geometrischen Vasen »Strahlen«, aber diese haben mit den Strahlen unseres Kraters nichts zu tun. Sie sind Zacken, nicht zu trennen von den mehrfach übereinanderlaufenden Zick-Zacklinien (Conze, Zur Geschichte der Anfänge d. griech. Kunst V. 3. 4, IX. 1), ein Ornamentstreif wie jeder andere, der sich aber durch seine Richtung vorzugsweise zur unteren und oberen Einfassung eignete. So wird der Zackenstreifen als obere und untere Einfassung einem Schulterstreifen einer geometrischen Amphora gegeben (z. B. Conze, a. a. O. X. 2, V. 3, Samml. d. Arch. Ges. zu Athen 2451. 1375). Ein anderes Mal bildet er die Bekrönung des Halses unter dem Mündungsansatz (Conze IX. 2). Endlich kommt er unter dem untersten Ornamentstreifen vor (Sammlg. d. Arch. Ges. 2813. 2843) und, wenn dieser dem Fuße nahe ist, ganz wie die Strahlen unten am Fuße (Sammlg. d. Arch. Ges. 2450). Charakteristisch ist, daß eine Zackenreihe gelegentlich sogar den Hauptstreifen füllt, wie das bei einer Schüssel aus dem Cultusministerium zu Athen der Fall ist. Anders die wirklichen »Strahlen«, die wir von den attischen Vasen her kennen, und die zuerst in unserer Gruppe in ausgedehntem Maße verwendet werden, vgl. no. 4 h, i, 8, 9, 13. Wir finden diese Strahlen stets nur unten am Fuße emporstrebend oder oben vom Halsansatz auf das Gefäß herabfallend, vgl. no. 1, 4 h, l, 5, 7; die einzige Ausnahme ist 4 k. Diese Beschränkung kann keine freiwillige sein, sondern setzt eine stilistische Nötigung voraus, wie sie sich in der Tat nachweisen läßt durch den Vergleich ägyptischer Gefäße wie Wilkinson, *Manners and customs* II p. 6. no. 272. 1. 2. 7; 273. 1. 2; 459; 490. 2 und phöniko-ägyptischer wie Longpérier *Musée Napoléon III* pl. 49. 1, 2 (= Perrot-Chipiez III pl. 5), *Monumenti* XI t. 2. 12, wo wir an derselben Stelle Strahlen vorfinden, die aber deutlich als Blätter charakterisiert sind. Diese hatten freilich nur an der Schulter als deckender Blattkranz oder am Fuße als tragender Blattkelch ihren Platz. Diese Herleitung wird dadurch



bestätigt, daß die rhodischen Gefäße, auf denen auch schon die Strahlen auftreten (Berlin 296. 293, die bei Ulrichs, Zwei Vasen ältesten Stiles veröffentlichten, die so sicher rhodisch sind wie die Kanne aus Thera *Monum.* IX t. 5. 1, 2, zu deren auffallenden Palmetten die phönikische Silberschale aus dem Kaukasus Perrot-Chipiez III p. 792. no. 554 zu vergleichen ist), an derselben Stelle ein anderes unzweifelhaft ägyptisches Motiv aufgenommen haben, das wir gleichfalls am Fusse und an der Schulter ägyptischer Gefäße wiederfinden, nämlich den Kranz aus Lotosblumen und Knospen (vgl. Jahrbuch 1886 S. 138). Auch an einem Gefäße unserer Gattung kommen statt der fallenden Blätter an der Schulter ein Kranz abwärtsgerichteter Lotosknospen vor (4 h). Daß der Maler des Kraters die Strahlen nicht richtig verwendete, erklärt sich leicht. Er verkannte eben die stilistische Natur des Motivs, das er geradeso behandelte wie die Zacken, mit denen er bislang zu wirtschaften gewohnt sein mochte. Daß es wirklich »Blattstrahlen« sind, beweist ihre Größe und das häufige Vorkommen derselben auf anderen Gefäßen unserer Gattung. Der mykenischen Keramik sind die Strahlen durchaus fremd; wir haben in ihnen also ein neues auf den Ostenweisendes Element in der Dekoration unserer Vasen gefunden.

Geradezu auf den griechischen Osten weist die Kentaurendarstellung der Vorderseite. In der geometrischen Kunst treten die Kentauren so spät und so selten auf, daß man berechtigt ist, sie als Import anzusehen. Auf Vasen kommen sie überhaupt nicht vor; einmal finden wir einen Kentaur auf einem Bronzeblech aus Dodona (Carapanos T. 19. 5), ein bronzener Kentaur fand sich in den unteren Schichten der Altis (Ausgrab. IV T. 12), endlich treten mehrere auf den jungen Goldstreifen aus Korinth und Athen auf (Arch. Zeit. 1884 T. 8. 1, 9. 1). Es wird eben die Gestalt des Kentauren eine Schöpfung der griechischen Kunst in Kleinasien sein; dorthier stammen die ältesten Beispiele: auf dem Thonrelief aus Rhodos (Salzmann, *Camirus* T. 26 = Milchhöfer, Anfänge S. 75, vgl. S. 76 A. 2). Unser Kentaur zur Linken, der das kleine Rehkälb in der Rechten würgt, findet unter den Monumenten griechischer Kunst in Kleinasien geradezu sein Vorbild, nämlich in dem rhodischen Goldplättchen bei Salzmann, *Camirus* T. 1 (= Daremberg-Saglio p. 789), auf dem gleichfalls ein Kentaur ein Rehkälb am Halse gepackt in die Höhe hält; das Gegenstück bildet hier die »persische Artemis«: deutlicher konnte nicht angedeutet werden, in welchen Kreisen die Vorbilder für den rhodischen Künstler lagen. Stilistisch tun unsere Kentauren einen Schritt aus dem geometrischen Stile heraus. Zwar erinnert der gestreckte Pferdeleib, der dreieckige Oberkörper, die Gestaltung der Beine, die ungeschickte Bewegung der Arme noch lebhaft an die Pferde und Männer der Dipylonvasen. Aber die Zeichnung der Köpfe namentlich ist den rohen Silhouetten des geometrischen Stiles entschieden überlegen: man sieht das Streben nach deutlichem Ausdrucke aller Teile. Das lang wallende Haar ist durch den Contur des Hinterkopfes angedeutet. Der Contur des Gesichtes ist sorgfältig geführt, so daß Nase und Lippen zum Ausdrucke gekommen sind. In dem nicht ausgefüllten Gesichte sind Augen und Bart eigens angegeben. Ganz bezeichnend ist es, daß der Zweig, den der Kentaur zur Linken schwingt,



in der dem geometrischen Stile üblichen Weise gezeichnet ist, während der des anderen in einer Stilisierung gegeben wird, die dem Baume des Kentauren auf der schönen protokorinthischen Lekythos in Berlin (Arch. Zeit. 1883 T. 10) und der »Centauressa« der chiusiner Elfenbeinsitula entspricht (*Mon. X t. 38<sup>a</sup>*).

Die Löwen der Rückseite, vom gewöhnlichen Typus (s. zu 14), haben namentlich in der Zeichnung der Köpfe nichts mehr mit den geometrischen der Hydria von Analatos zu tun. Der Contur ist sorgfältig und im Ganzen richtig geführt, die kurzen Ohren, die breite Schnauze sind zum Ausdruck gekommen; die Punkte um die Schnauze sind eine allerdings stark übertriebene (weil wahrscheinlich an der Vorlage nicht verstandene) Angabe des Bartes (vgl. die goldene Löwenmaske bei Schliemann, Mykenä S. 244). Die Körper dagegen sind noch stark geometrisch.

Gehen wir nunmehr zu den Füllornamenten über, die in reichem Maße zwischen die Figuren verteilt sind. Über die auf der Spitze stehenden Blätter ist schon gesprochen worden (zu 1). Den größten Raum nehmen die Palmetten ein, die sich ohne Blattfüllung unter den Henkeln — wie bei Schliemann, Mykenä S. 354. no. 470, S. 91. no. 140 und bis in die pseudo-cäretanische und korinthische Vasenmalerei hinein: *Mon. VIII t. 16, X t. 4.* — mit Blattfüllung unter den Kentauren und Löwen finden. Die letzteren sind teilweise von großer Rohheit: schräg wachsend, mit ungleichen Ästen, die Blattfüllung auf die Äste übergreifend. Es ist, als ob der Künstler sie mehr als regellos wachsende Pflanze denn als fixiertes Ornament angesehen hätte. In der archaischen schwarzfigurigen Vasenmalerei begegnet man solchen verzogenen, offenbar naturalistisch aufgefaßten Palmetten häufiger, augenblicklich kann ich jedoch nur den sehr archaischen Kantharos der Samml. der Arch. Ges. zu Athen no. 1980 als Beispiel anführen. Dahin gehört aber auch die bekannte Form der Palmette an gebogenem, einfachem Stile, vgl. den archaischen s. f. Kantharos zu Athen no. 941; Dreifußvase aus Tanagra Arch. Zeitg. 1881 T. 4, zahlreiche archaische Scherben von der Akropolis in Athen<sup>9</sup>. In sehr fass-

barer Weise tritt dann mykenischer Einfluß wieder in einem der Pflanzenornamente hervor, deren wir drei unter den beiden vordersten Löwen zählen. Die Nebeneinanderstellung des nach einer Bause wiederholten Ornamentes unter dem 2. Löwen von r. und des mykenischen Goldknopfes Schliemann S. 304 no. 420 (vgl. no. 418. 419), auf dem vier ähnlicher



Fig. 1.



Fig. 2.

<sup>9</sup>) Bei den zahlreich auftretenden Zusammenhängen mit Mykenä möchte ich wenigstens den Hinweis auf die analoge Behandlung der Palmette und Blume auf mykenischen Vasen nicht unterdrücken. Es wäre sehr wol denkbar, daß hier der Ausgangspunkt auch für die schrägen Palmetten des Kessels zu suchen wäre. Vgl. die Blumen Myk. Vasen IX 53, XIII 81. 82, XVIII 124, XX 142,

XXI 157 und die Abbreviaturen XXX, XXXI (vgl. Text S. 60), die Palmette V 28, XXVII 215, XXXV 357 (die aufrechte XXXVII 378). Veranlassung zu dieser, durch den naturalistischen Charakter der mykenischen Ornamente begünstigten Behandlung war der niedrige Raum den die zu dekorierenden meist schmalen Streifen boten.

Blätter diagonal gestellt sind, ist beweisend. Gleichfalls mykenisch ist die kleine hakenförmige Spirale, die nahe beim Kopfe des linken Kentauren in die Darstellung hineinhängt. In der mykenischen Keramik ist das Ornament nur einmal auf einer Bügelkanne von Ialysos nachweisbar (Myken. Vasen T. VII. 37); entsprechenden, aber bedeutend älteren Verwendungen der Spirale begegnen wir auf Goldsachen, vgl. die Schwertknäufe Schliemann S. 310. no. 428; 311. 430; 312. 431; 349. 352, die Goldknöpfe S. 369. no. 487. In der späteren mykenischen Epoche muß das Ornament durch häufigere Anwendung schon zu größerer Selbständigkeit gekommen sein, wenigstens finden wir es im Kuppelgrabe von Menidi (IV. 6 vgl. 10) als eigenen Zierrat in Glasfluß.

Über die geometrischen Füllornamente ist nichts zu bemerken, als daß sie Raum einnehmen, wie auf der Kanne von Analatos. Die Zickzacklinien treten auch hier in größeren Complexen auf.

3. Es erübrigt von den großen Gefäßen noch das dritte, die berliner Amphora vom Hymettos. Abgebildet in drei Ansichten auf Tafel 5: Vgl. die Beschreibung bei Furtwängler, Vasenkatalog no. 56<sup>10</sup>.

Die Form ist unter den geometrischen Vasen nicht häufig, die beste Analogie ist noch Conze, Zur Gesch. d. Anfänge d. griech. Kunst T. III. 4; sie ist eine Vorstufe der ältesten attischen Amphorenform. In der Technik ist die Anwendung gelbrötlicher Lehmfarbe für die Helme, Helmbügel, Beinschienen bemerkenswert (s. Furtwängler a. a. O.).

Die Kriegerdarstellung, die um den Bauch herumläuft, giebt uns wie die Kentauren des thebaner Kraters den äußeren Beweis, daß wir uns in hellenischen Kreisen bewegen. Die Helden kämpfen mit buschigem Visierhelm, Beinschienen<sup>11</sup> und Schild gerüstet, die Schilde haben Schildzeichen und Handhaben. Die Zeichnung des Körpers wird entschieden lebendig; Nase, Lippen und Spitzbart sind deutlich angegeben, die Bewegungen aber sind noch überaus eckig; in alledem stehen die Krieger den Kentauren des thebaner Kraters nahe. Stilistisch sind auch die Krieger der orientalisierenden Monumente aus Kleinasien zu vergleichen, des rhodischen Tellers und der Sarkophage von Klazomenä, die indes weit weichere Zeichnung haben.

Die Löwen des unteren Streifens nehmen eine mittlere Stellung zwischen den rein geometrischen der Kanne von Analatos und den orientalisierenden des thebaner Kessels ein, stehen aber mehr zu jenen. Zwar ist der Kopfcontur nicht ausgefüllt, es fehlt aber jede Angabe von Detail, ja auch der äußere Umriss steht dem spitzen Löwenkopfe des geometrischen Stiles sehr nahe. Auch hier mahnen

<sup>10</sup>) H. 1. 10. »Gefunden an dem westlichen Abhänge des Elimbo genannten Teiles des Hymettosgebirges . . . im Inneren sollen Kinderknochen und no. 57 [unten no. 8] gefunden sein.« — Von Kroker (Jahrbuch 1886 S. 97) als P seinen

Dipylonvasen angereicht und richtig als jüngstes Glied behandelt. Daß das Gefäß im Zusammenhange unserer Vasen seinen besseren Platz hat, bedarf keines Wortes.

<sup>11</sup>) Vgl. auch Anm. 24.



eigentlich nur die hängende Zunge, die spitzen Zähne und die erhobene Pranke an die Bedeutung der Figur.

In der Ornamentik der Vase finden wir viel Bekanntes wieder. Es wiegen die geometrischen Motive vor, zu denen auch die Vögel unter den Beinen der Krieger gehören; von mykenisierenden ist uns das auf der Spitze stehende Blatt schon bekannt, und auch das verwandte Blattornament über dem Hauptstreifen haben wir besprochen (S. 38). Neu ist die Anwendung der Spiralen zur Füllung, wofür auf das mykenische Relief Schliemann S. 91. n. 140 und die tirynter Scherben Schliemann, Tiryns S. 408 no. 152 verwiesen werden kann. Etwas unklar ist das zwischen den Krieger des Bildes am Halse aufwachsende Ornament, mir ist indes sehr wahrscheinlich, daß damit ein Blatt von der Art des oben besprochenen gemeint ist, das auf dem thebaner Krater unter einem der Löwen aufwächst und auf dem mykenischen Goldknopfe eine so nahe Analogie fand.

Den drei besprochenen großen Gefäßen reihen sich eine größere Anzahl kleinerer an, die alle denselben eigentümlichen Mischstil zeigen, den wir an jenen wahrgenommen haben. Die Gemeinsamkeit des Fundortes fast aller Exemplare ist ein willkommenes äußeres Zeugnis für die Bedeutung der erkannten Zusammengehörigkeit.

Es gehört hierher zunächst die große Klasse der sog. »Phalerongefäße« (*type de Phalère* bei Collignon im athenischen Vasenkatalog nach A. Dumont)<sup>12</sup>. Man bezeichnete mit diesem nach dem hauptsächlichsten Fundorte der Vasen gewählten Namen eine gewisse Sorte kleiner Kannen mit dreiblättrigem Ausgusse, die, der Technik und dem Hauptbestandteile ihrer Dekoration nach geometrisch, eine große Menge orientalisierender Motive in letzterer zeigen. Wir können den Namen bestehen lassen, auch nachdem wir die Vasen als Glied einer großen attischen Vasengattung erkannt haben werden<sup>13</sup>. Die Hauptmasse dieser Kannen, deren Dumont-Chaplain (*Histoire de la Céramique* p. 101<sup>1</sup>) etwa 50 kennen, befindet sich in Athen und London. — Ich beginne mit einer Beschreibung ihres Aussehens im Allgemeinen, um dann zu einer Besprechung einzelner Exemplare überzugehen.

4. Phaleronkannen. Für die Form sind lediglich geometrische Beispiele als Analoga heranzuziehen. Wir haben schon oben bei Gelegenheit der Hydria von Analatos auf die Vorliebe des geometrischen Stiles für die schlanken Formen hingewiesen. Dadurch erklärt sich der hohe Hals, den die Phaleronkännchen durchgehends haben. Auch das Mißverhältnis des vielfach zu breiten Halses zu dem übrigen Gefäße mag sich so erklären, daß man oft dem zu schlank angelegten Gefäßrumpfe aus praktischen Gründen keinen entsprechenden Hals geben konnte. Es finden sich

<sup>12</sup>) Ihre Stellung als Vertreter eines Übergangstiles ist schon mehrfach richtig erkannt worden. Vgl. z. B. Hirschfeld, *Annali* 1872 p. 175. Furtwängler, *Mitt.* VI S. 111 A. 2, *Broncefunde* S. 47 A. 1. Dumont-Chaplain in der *Histoire de la céramique de la Grèce propre* p. 107 ff.

<sup>13</sup>) Zwei Exemplare von den hier angeführten, stammen aus Athen: *h* und *m*. Eine Nachahmung aus einem tarquiniensischen Grabe *a fossa*: *Monum.* XII t. 3. 34. Über andere in den Phalerongräbern vorkommende Formen s. Anm. 15.



für solches Mißverhältniß manche andere Beispiele im geometrischen Stile, z. B. die Kanne Samml. d. Arch. Ges. zu Athen 2449, Kanne auf dem Deckel von 2448.

Die Anordnung der Dekoration ist die, daß auf dem Halse sich eine figürliche Darstellung auf einer aus der meist gefirniften Oberfläche ausgesparten Bildfläche befindet. Die Bildfläche ist durchgehends eingefast. Zuweilen läuft die Darstellung um den Hals herum bis zum Henkel. Wo der Rumpf an den Hals ansetzt, umgiebt ein Ornamentstreif das Gefäß, der gewöhnlich aus abwärts gerichteten Strahlen besteht. Der übrige Teil des Rumpfes ist meist mit parallelen um das Gefäß laufenden Linien umgeben, mitunter von weiteren Ornamentstreifen, selten wird er zu einer zweiten figürlichen Darstellung benutzt. Vom Fusse steigen öfters Strahlen auf, wir finden indes auch das bekannte Zickzackmotiv wieder.

4 a) Samml. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 552. H. 0.12. Am Halse ein Pferd. Als Ornamentstreifen am Rumpfe abwärts gerichtete Zacken, dann parallele Linien bis zum Fusse.

4 b) c) ib. 554, 555. H. 0.13 und 0.11. Am Halse ein umschauendes Reh in eingefastem Felde, am Rumpfansatz ein Streifen vertikaler Zickzacklinien, dann wieder Parallellinien bis zum Fusse.

4 d) ib. Aus dem Cultusministerium. Noch nicht katalogisiert. H. 0.124. Am Halse, der niedriger ist als gewöhnlich, aufrechte Spiralen — ein zwar nicht geometrisches, aber auf spätgeometrischen Vasen sehr beliebtes Ornament, vgl. 1, 2 —. Am Rumpfansatz abwärts gerichtete Zacken, dann ein Streifen von Gruppen vertikaler Zickzacklinien ausgefüllt, dann Parallellinien bis zum Fusse.

4 e) ib. Gleichfalls aus dem Cultusministerium. Am Halse in ausgespartem Felde stehendes Pferd nach rechts; davor ein kleiner Wasservogel nach links stehend. Zickzacklinien und Rhomben raumfüllend. Der ungewöhnlich bauchige Rumpf ist in seinem unteren Teile mit Parallellinien umzogen, der obere trägt kein Ornament, sondern ist schwarz gefirnif, auf den Firnis sind mit weißer Farbe drei Wasservögel nach links und ein Rhombus aufgezeichnet. Die Anwendung weißer Farbe ist mir von geometrischen Vasen sonst nicht bekannt; sie kehrt wieder auf dem zunächst folgenden Exemplare.

4 f) ib. 556. s. Fig. 3. H. 0.09. Am Halse ein Hahn in eingefastem Felde. Als Ornament am Rumpfansatz sternförmige Kleckse mit aufgesetzten weißen Punkten, dann Parallellinien. Zum aufgesetzten Weiß vgl. 4 c. Der Hahn ist dem geometrischen Stile auch fremd, er kehrt an derselben Stelle auf einem londoner Exemplar 6 wieder.

4 g) ib. 553. s. Fig. 4. H. 0.12. Am Halse ein Flügelpferd in bekannter Umrahmung, hinter ihm ein aufrecht stehendes Flechtbandmotiv. Henkelkreuze raumfüllend. Als Ornamentstreif am oberen Rumpf eine Kette hangender Lotosknospen. Das Flügelpferd, das natürlich keine mythische



Fig. 3.



Fig. 4.

gegeben haben, die uns an der Kanne von Analatos und dem thebaner Krater entgegentrat.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

4 h) ib. Aus dem Cultusministerium. Noch nicht katalogisiert. Fundort Athen. H. 0.115. s. Fig. 5. Am Halse drei aufrechtstehende Lotosblumen, dazwischen senkrechte Mäandermotive. Vom Halse fallen auf den Rumpf Strahlen herab, deren pflanzliche Natur durch den geschweiften Rand sichtlich angedeutet ist.

Die vom Fusse emporgelenden Strahlen lassen auf dem Rumpfe nur für einen einzigen Ornamentstreifen Raum. Dieser zeigt ein abgekürztes »Treppenmotiv«. Es ist auf die Seltenheit der Lotosblume auf unseren Vasen hinzuweisen, die auf den rhodischen doch eine so große Rolle spielt. Außer hier und auf g finden wir sie nur einmal noch auf 10.

4 i) ib. 551. H. 0.145. s. Fig. 6. 7. Es ist das merkwürdigste Gefäß der Gattung der Phalergefäße, wie es auch allein von allen bisher abgebildet ist (bei Dumont, *Rev. Archéol.* XIX 1869 p. 213 und Dumont-Chaplain, *Histoire de la céramique* p. 101). Am Halse ist kein Teil gefirnist. Dargestellt sind von links nach rechts

Bedeutung hat (vgl. Dümmler, *Athen. Mitth.* XI S. 176), weist nach Osten, wohin ebenso entschieden die Lotosknospen deuten. Wir begegnen ihm noch auf einem londoner Exemplar. Die Zeichnung ist geometrisch, wenn schon kleine Abweichungen z. B. in der Zeichnung der Mähne da sind. Auffallend ist das aufrecht stehende Flechtband hinter dem Pferde, das der Maler offenbar zu einem vegetabilischen Ornamente umzudeuten versucht hat; die Veranlassung dazu wird die Vorliebe des damaligen Stiles für pflanzliche Motive

zwei bärtige Köpfe von fremdartigem Typus, die auf länglichen, mit Punkten ausgefüllten Rechtecken aufsitzen. Vor ihnen her geht eine langbekleidete (?), unbärtige, daher wol weibliche Figur, deren Handbewegung man am ehesten durch die Annahme erklären möchte, daß wir eine Flötenspielerin vor uns haben; nur fehlt jegliche sichere Spur eines Instruments. Der Körper ist viel zu klein für den großen Kopf, die Hände sind mit kindischem Ungeschicke gezeichnet. Diese Mißverhältnisse waren es wol, die Dumont hier eine Caricatur erkennen ließen. — Der Rumpf der Kanne ist ganz mit Ornamentstreifen umgeben, die so flüchtig gezeichnet sind, daß man oben eine Reihe von »Treppenmotiven« und Mäander, unten Strahlen und einen metopenartig geteilten Streifen gerade noch erkennt. Die Mündung ist durch große Augen und eine die Spitze als Schnabel bezeichnende aufgemalte Linie als Vogelkopf charakterisiert.

Überzeugende Analogien sind mir für die merkwürdige Darstellung am Halse nicht bekannt. Die große Flüchtigkeit der Zeichnung läßt auch keine Schlüsse aus äußeren Indicien, wie der Haartracht, Kleidung u. dgl. zu. Nur eines ist in dieser Richtung bemerkenswert, nämlich der ausgeprägt orientalische, näher semitische Typus des mittleren Kopfes, der hierin den von Rayet als semitisch angesprochenen Kopf auf der Vase aus Myrina weit übertrifft (*Bull. de corr. hellén.* 1884 t. VII. vgl. p. 509). Die entschieden beabsichtigte und wol gelungene Charakterisierung desselben verglichen mit der rohen Zeichnung des Oberkörpers und der Hände der weiblichen Figur legen die Vermutung nahe, daß wir in dieser Darstellung eine sehr ungleichmäßig gearbeitete Nachahmung eines fremden Originals vor uns haben. Unter dieser Voraussetzung ließe sich für die merkwürdigen Untersätze der beiden Köpfe eine erklärende Analogie wol beibringen, wieder von Erzeugnissen der mykenischen Kunst: es könnten nämlich die Rechtecke Abkürzungen der auf mykenischen Vasen vorkommenden Zeichnung des menschlichen Körpers sein (vgl. Myken. Vasen S. 28, 29 Fig. 16, 17). Hier läuft der Körper der Figuren in ein die Gestalt des menschlichen Leibes nur in sehr allgemeinen Umrissen andeutendes, einmal sogar geradezu rechteckiges Oblong aus. Dasselbe wird in verschiedener Weise ornamental ausgefüllt, meist gerade wieder durch Punkte<sup>14</sup>.

Eine andere Erklärung der singulären Darstellung ist mir nicht gelungen. Die gegebene hat wenigstens das für sich, daß durch die in ihr angenommenen Elemente unserer Darstellung das Gefäß in den Kreis der übrigen eingereiht wird.

Diesen Exemplaren der athenischen Sammlung kann ich durch Cecil Smith's Güte zwei des British Museum beifügen, von denen das eine uns einen seltenen, aber wichtigen Typus der Dekoration repräsentiert<sup>15</sup>.

<sup>14</sup>) Umgekehrt werden Ornamente mit Vögel- und auch Menschenköpfen versehen. Für ersteres vgl. Myk. Vasen 360, 361, 363, 364, 380; für letzteres die von Philios publicierte eleusinische Goldplatte Έφψμ. ἀρχαιολ. 1885 πιν. 9. 1. — Für die Zeichnung der vermeintlichen Flöten-

spielerin wäre auch die Frau Myk. Vasen T. XLI 426 zu vergleichen.

<sup>15</sup>) Die beiden Exemplare gehören zu dem von Cecil Smith im *Journal of hellenic stud.* V p. 176 erwähnten Funde von 18 Vasen. Es ist in der Tat zu bedauern, daß nach Anm. 1 daselbst





Fig. 8.

4 k) H. O. 175. s. Fig. 8. Am Halse in Einfassung drei Hähne von links nach rechts (vgl. 4 f), darunter ein Flechtband. Am Rumpfe eine Reihe aufwärts gerichteter Zacken. Den größten Teil des Rumpfes nimmt ein weiterer Bildstreif ein, wodurch diese Kanne großen Gefäßen wie der Hydria von Analatos nahe gerückt wird. Vier Hunde, die als solche auch durch die Bänder an den Halsen gekennzeichnet sind, schreiten von links nach rechts auf einen Hasen zu, der unter dem Henkel auf einer durch eine schräge Linie angedeuteten Boden-erhebung emporläuft. Sowol oben wie unten hängen die bekannten Haken in die Darstellung hinein, auf dem Boden stehen strichgefüllte Dreiecke. Im Grunde spärliche geometrische Füllornamente. Unter dem Bildstreifen eine Reihe vertikaler Zickzacklinien, die nur durch vier Parallellinien noch vom Fusse getrennt sind. — Ornamentik und Stil entsprechen durchaus den großen Gefäßen unserer Gattung. Den Hahn haben wir schon auf einem athenischen Phalerongefäß gefunden, die Hunde mit ihrem Halszierrate finden wir auf einem Münchener Exemplare wieder (n). Neu ist der bergauf laufende Hase unter dem Henkel, für den der Hase auf dem

auf die Angabe des British Museum Register 1865: *«all from a cemetery discovered about 3 years ago at Phalerum distant from the sea a quarter of a mile»* nicht mit voller Sicherheit gebaut werden kann. Zusammen mit 6 Phaleronkannen sollen nämlich außer 6 geometrischen Gefäßen der Becher Fig. 9, eine Tasse, die durch die Hakenreihe am Fusse gleichfalls unserer Gattung zugewiesen wird, die von Smith a. a. O. veröffentlichte protokorinthische Pyxis und ein nachgeahmter korinthischer Aryballos gefunden sein, außerdem ein Deckel und ein einhenkliger Napf. Die Unzuverlässigkeit der Fundangabe ist besonders dieses Napfes wegen empfindlich, da dieser nach Form (= Myk. Vasen XLIV 100 = XXXI 154, nur ohne Fuß) und nach Dekoration mykenisch ist. Er zeigt nämlich als einzigen Ornamentstreifen eine aus den wiederkehrenden scheinbaren Buchstaben X A und aus Punktkreisen zusammengesetzte Reihe. Daß es jedoch keine Buchstaben sind, zeigen die Gestalt des scheinbaren Alpha und die Punktkreise. Das A ist ein beliebtes Ornament in Mykenä, vgl. Myk. Vasen XI 69, XIV 90, XXX 279, XXXVI 370 — über seinen Ursprung aus der

Blume s. Myk. Vasen S. 60 und Tafel XXX —, das X ist in dieser Gestalt nicht nachweisbar; XXXIII 315 ist aber wenigstens ein Ornament, aus dem es entstanden sein kann. Endlich bietet die Tasse XXXI 154 mit ihrer Reihe von N und XX 144 mit ihren wiederholten AY gute Analoga für die Verwendung solcher einzelner Ornamentteilchen (A s. z. B. XVIII 123), in zusammenhängenden Reihen. — Merkwürdig ist daß auch die Tasse XXXI 154 die durch ihre Reihe von AY sowol, wie durch ihre Form die nächste Analogie zu unserer Phalerontasse bietet, mit einem Gefäße unserer Gattung (der Kanne 11) zusammen gefunden sein soll (in einem Grabe bei Theben, das außerdem noch eine Anzahl anderer mykenischen Gefäße enthielt; vgl. Myk. Vasen S. 43). Es ist klar, daß die beiden Angaben über den Fund der londoner Tasse und der thebaner Kanne sich gegenseitig stützen. Zu benutzen wage ich sie nicht, da in das thebaner Grab die Kanne durch Wiederbenutzung gekommen sein kann und somit diese Analogie für den Phaleronfund wegfallen würde.

pseudo-cäretaner Gefäßs (*Mon.* VI. VII 77) eine Analogie bieten würde, wenn nicht vielmehr das Motiv auf unserer Vase ein Behelf zur besseren Füllung des Raumes unter dem Henkel ist. Den Namen »Hasenjagd« würde ich unserer Darstellung nicht geben. Der Hase dient, wie der große Vogel auf der Analatoskannne, lediglich zur Raumfüllung, zu der in Reminiscenz an die Hasenjagden ein Hase gewählt wurde, weil auf dem Streifen vier Hunde sich bewegten. Die Hasenjagd, die für die Maler unserer Gefäße somit als bekannt erwiesen ist, gehört schon zu den auf jüngeren Dipylonvasen erscheinenden neuen Elementen, vgl. das Kopenhagener Gefäßs *Arch. Zeitg.* 1885 T. 8. 2 (Myk. Vasen S. XII).

4 l) H. 0,135. Am Halse in der bekannten Einfassung ein Flügelpferd nach rechts. Geometrische Füllornamente. Am Rumpfansatz fallende Strahlen, darunter noch ein Streif mit Gruppen von vertikalen Zickzacklinien, dann bis fast zum Fufse horizontale Linien. Ich führe das Gefäß, das des Besonderen nichts bietet, nur als weiteren Beleg für das Flügelpferd auf.

Es bleibt nunmehr noch übrig, auf zwei bereits veröffentlichte Phaleronlekythen hinzuweisen.

4 m) Kanne aus der untersten Grabschicht am Dipylon; Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 9. 1. Sie unterscheidet sich von den übrigen durch einen eigenen, scharf absetzenden Fufs. Die Henkelstütze hat sie mit der Berliner Kanne aus Theben gemein (Furtwängler no. 58). Auch die Dekoration ist insofern eine andere, als der Hals kein quadratisches Bild trägt, sondern von zwei Ornamentstreifen umgeben ist. Davon besteht der obere aus Rhomben, die mit den seitlichen Ecken aneinandergestellt sind (vgl. oben S. 39), der untere aus weidenden, langbeinigen und langhalsigen Wasservögeln. Am Rumpfansatz fallende Strahlen, dann ein Flechtband ähnlich dem unten zu besprechenden Fufse von der Akropolis (15), nur ohne die Füllung mit den Spitzen. Es folgen etwa 10 horizontale Linien, darunter vom Fufsansatz aufwachsend eine Reihe der öfters erwähnten hakenförmigen Spiralen. Am Fufse wieder Wasservogel nach rechts.

4 n) Kanne in München; Jahn 221, Lau T. VII 1. Von Dodwell mitgebracht, also wol sicher griechischer Provenienz. Ihre Zugehörigkeit zu unserer Gattung ist nicht zu bezweifeln. Das Gefäß, wie das londoner Exemplar (k) auch am Rumpfe mit einem Figurenstreifen versehen, ist eines der reichsten der ganzen Gattung<sup>16</sup>. Am Halse sehen wir eine Sphinx mit erhobener Pranke nach rechts. Der Typus des Gesichtes ist nicht hinreichend erkennbar, ebensowenig die Füllornamente unter der Sphinx. Unter den Streifen der seitlichen Einfassung fällt das rankenartige Spiralmuster auf. Unter der Darstellung ein umlaufendes Flechtband. Vom Rumpfansatz fallen nicht Strahlen, sondern die hakenförmigen Zacken herab, die wir auf der Stackelbergschen Kanne (m) in ähnlich zusammenhängender Verwendung gesehen haben. Sie gehen nicht um das ganze Gefäß herum, sondern sind beiderseits durch vertikale einfassende Streifen auf die Vorderseite beschränkt.

<sup>16</sup>) Leider giebt Lau nur eine Seitenansicht, wodurch sich viele Einzelheiten der Beobachtung entziehen.  
Jahrbuch des archäologischen Instituts II.



Durch ein zweites Flechtband ist von dem Zackenstreifen der Streif mit der figürlichen Darstellung getrennt; er zeigt von links nach rechts schreitende Hunde mit Halsbändern. Der Grund ist mit fliegenden Vögeln und geometrischen Ornamenten ausgefüllt. Unter dem Bildstreifen folgt eine Reihe liegender Spiralen, als Abschluss dann das bekannte »Treppennmotiv«.

Die besprochenen 13 Phalerongefäße, die nach Dumont-Chaplains Angabe berechnet etwa den vierten Teil der in europäischen Museen befindlichen ausmachen, geben ein hinlänglich deutliches Bild von der Art der ganzen Gattung<sup>17</sup>. Das Wesentliche ist, daß wir in ihr das Eindringen fremder Elemente in den geometrischen Stil wahrnehmen, und daß diese fremden Elemente die gleichen sind und in gleicher Weise aufgenommen werden, wie auf den oben besprochenen großen Gefäßen. — Ebenfalls bei weitem nicht erschöpfend ist die nachstehende Aufzählung einer Reihe anderer Gefäße, die durch Stil und meist auch durch Fundort

unserer Klasse zugewiesen werden; in jeder größeren Vasensammlung werden sich weitere Beispiele finden. Die mir in den athenischen Museen aufgestoßenen Exemplare habe ich alle aufgeführt.

5) Becher aus dem Phaleron, angeblich mit 4 k und 4 l zusammen gefunden. (Vgl. Anm. 16.) H. 0,12. Dm. an der Mündung 0,087. British Museum. Durch Cecil Smith mir gütigst mitgeteilt und Fig. 9 u. 10 nach einer von ihm besorgten Zeichnung veröffentlicht. — Die Form, zu der Myk. Vasen T. LIV no. 97 kaum ein Beispiel genannt werden kann, ist aus mehreren Vasen geometrischen Stils bekannt (Sammlg. der Arch. Gesellsch. 1047; etwas gedrücktere Form no. 1410. 1413. 1407). Der untere Teil



Fig. 9.



Fig. 10.

<sup>17</sup>) Ich hebe aus dem Verzeichniß der Ornamente der Phaleronvasen, das Dumont-Chaplain zusammenstellen, noch zwei Kategorien heraus; die betreffenden Kannen sind mir nicht bekannt geworden: »3) *dents* (wol unsere »Zacken«);

*animaux passant; griffons; tresse; spirales se détachant d'un ruban.* »5) *cavaliers sommairement dessinés.*« Der Greif reiht sich dem Flügelpferd und der Sphinx an; die Reiter und die Vierfüßler haben nichts Auffälliges.



des Bechers ist mit Parallelstreifen umgeben, von dem Ansätze des Hauptteiles fallen Strahlen mit dazwischengesetzten Punkten herab. Das Bild auf dem Hauptteile ist quadratisch eingefasst. Es zeigt zwei langgehörnte Vierfüßler, die vor einem mit erhobener Pranke und aufgesperrtem Rachen folgenden Löwen nach rechts entfliehen. Außer Zickzacklinien, Hakenkreuzen und Mäander sind Pflanzengebilde zur Füllung des Raumes benutzt, die unter dem ersten Bock und unter und hinter dem Löwen aufwachsen. Die Stilisierung dieser Pflanzen erinnert lebhaft an die der Gewächse auf den »Inselsteinen« (vgl. die melischen Exemplare bei Dümmler, Athen. Mitth. XI T. 6. 47; Myken. Vasen T. E. 14). Das Auftreten dieser Füllpflanzen und des Löwen in dem von 2) und 3) bekannten Typus, zusammen mit geometrischen Ornamenten auf einem Gefäße wenigstens des spätgeometrischen Formenschatzes weist den Becher besser als die anfechtbare Fundnotiz unserer Klasse zu. Die Rohheit und Stillosigkeit der Zeichnung darf uns daran nicht irre machen; auch die Sammlung der archäologischen Gesellschaft besitzt eine Amphora aus Attika, die unserem Kreise sehr nahe steht und gleichfalls unglaublich ungeschickte und stillose Zeichnung hat<sup>18</sup>.

6) Becher unbekannten Fundortes. Fig. 11. Der gleichen Form wegen reihe ich diesen Becher der Sammlg. der Arch. Gesellsch. zu Athen an. no. 1294. H. 0,076. Der Henkel fehlt und ist modern ergänzt. Die Dekoration besteht lediglich in den bekannten in Spiralen endigenden Haken, die abwechselnd von oben und unten auswachsend, der Spirale nahe durch viereckige Bänder zusammengehalten sind. Gegen den Henkel zu ist das Darstellungsfeld beiderseits abgeschlossen. Der Becherfuß ist unverziert. — Zu der Selbständigkeit, die diese Ornamentform hier erlangt hat, ist die Verwendung auf dem Stackelberg'schen und dem Dodwell'schen Phalerongefäße (4 m, n) eine Vorstufe, wo wir aus diesem Ornamente eigene Streifen zusammengesetzt fanden; ähnlich übrigens schon auf der Bügelkanne von Ialysos.



Fig. 11.

7) Kanne aus Attika. Berlin no. 57, s. Furtwängler im Kataloge. H. 0,09. Fig. 12. Sie soll, wie Anm. 10 erwähnt, in der berliner Amphora gefunden sein. Von dem Typus der Phaleronkannen scheidet sie sich bestimmt durch die weit freieren Formen, die Modellierung des eingezogenen Halses, das Verhältniß des Rumpfes zum Halse u. a. Die Dekorationsweise jener ist im Ganzen festgehalten: oben die geometrischen Wasservögel mit aufrechten Flechtbändern dazwischen, der untere Teil des Rumpfes mit Horizontallinien umgeben. Wichtig für uns ist der Streifen nächst dem Ansätze des Halses. Wir haben hier abwechselnd eine dreiblättrige Pflanze und ein strichgefülltes Dreieck mit umgebogener Spitze vom Boden auf-

<sup>18</sup>) Es ist no. 11 = Collignon 116; die Flügelfiguren sind weder Caricaturen, noch Psychen, noch ist die Vase eine Fälschung, sondern das ganze Stück ist nach besseren Vorlagen

von einem schlechten Handwerker gemacht und findet unter dieser Voraussetzung bei unserer Gattung Platz. Ich hoffe, das merkwürdige Stück demnächst besprechen zu können.





Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

wachsend, während von oben in etwas magerer Ausführung die bekannten Haken hereinhängen. Die Pflanzen gehören natürlich zu den anderen Vegetabilien auf der Kanne von Analatos, dem thebaner Krater, dem Becher aus dem Phaleron. Zu den Dreiecken bieten nur spätmykenische Monumente Analogien, die Bügelkannen Myk. Vasen XXXVIII 395, XXII 112 und der rhodische Pithos Myk. Vasen S. 3 F. 1 (vgl. Milchhöfer, Anfänge S. 75). Von hier aus wird diese Form auch auf die rhodischen Vasen übergegangen sein, auf denen sich ganz vereinzelt dies Dreieck findet, vgl. Salzmann, *Camiros* t. 53, Longpérier *Musée Napoléon III.* pl. 53 und mit einer anderen Spirale zusammengesetzt Salzmann t. 51.

8) Kännchen in der Samml. d. Arch. Gesellsch. zu Athen no. 2014. Fundort Kerameikos. H. 0,08. Fig. 13. Für die eigentümlich gedrunenen Formen des Gefäßes mit dem kurzen Halse sind die Kännchen aus der Nekropolis von Fusco *Annali* 1877 t. AB 6, CD 3 eine Analogie. Die Verzierung ist auf beiden Seiten die gleiche; der Schwimmvogel der anderen Seite ist gleichfalls nach rechts gewandt, über seinem Kopfe hängt ein spiralförmig endender Haken. Die Verbindung der Palmette, der Strahlen und des Hakens mit dem geometrischen »Metopenstreifen« unter der Darstellung (vgl. auch 7) und die Zeichnung der Vögel weisen das Gefäß in unsere Gattung. Bemerkenswert sind die nahe dem Ausgusse in der Einziehung des Randes angebrachten Augen, die wir schon an der Phaleronkanne 4 i beobachteten. Zu vergleichen sind hierfür auch kyprische Kannen, Perrot-Chipiez III S. 701 no. 511, 706. 518 u. a.

9) Kanne unbekannten Fundortes in der Samml. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 1085 (= Collignon no. 13). H. 0,24. Fig. 14. Mündung zum Teil ergänzt. Das Gefäß unserer Klasse zuzuweisen, berechtigt die singuläre Palmette am Halse, wie



wir sie auf der Analatoskanne gefunden haben. Dafür sprechen auch die beiden Haken auf dem Bildfelde sowie die Strahlen. Die Zeichnung des Löwenkopfes widerspricht dem nicht, für ihn hat Collignon richtig die von Conze (Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst T. XI 1. 2) veröffentlichten leydener und pariser Gefäße herangezogen. Der Stern ist ein auf unseren Vasen sonst nicht nachweisbares Füllornament, außerordentlich beliebt ist er auf rhodischen Vasen; er verdankt seine Einführung vielleicht den unten angedeuteten und durch den Burgonschen Kessel repräsentierten Einflüssen. Die Palmette scheint mir eine ältere Form der auf der Analatoskanne auftretenden zu sein, obwol das Gefäß selbst in seiner völligen Loslösung von allem Geometrischen eines der jüngsten unserer Gruppe sein wird. Diese Form ist zugleich ein Beweis dafür, daß die Palmette nicht etwa mit dem auf der Spitze stehenden Blatte in Verbindung gebracht werden darf. Sie ist vielmehr aus der erst zufälligen, dann typisch gewordenen Verbindung zweier von einem Punkte ausgehenden Spiralranken entstanden und hängt insofern mit den oben angeführten mykenischen Beispielen zusammen, die die ersten Anfänge der Form zeigen.

10) »Hydria« aus Attika. Berlin 59, s. Furtwängler's Katalog. Fig. 15. H. 0,175. Ein neues Beispiel für die Verwendung von aufgesetzten Farben — dunkelrot an den Streifen an Bauch und Fuß. Die Anbringung der drei Henkel an dem kleinen Gefäße kann wol als Spielerei betrachtet werden, auch in der mykenischen Keramik werden dieselben öfters ohne Sinn angewendet; vgl. Myken. Vasen t. XLIV 89. Für die Ausstattung der Kannenform mit dem hohen Fuße weiß ich kein Beispiel. Jedenfalls ist es einer der vielen Versuche, die die spätgeometrische Kunst mit der Kannenform anstellte und von denen die verschiedenartigen Kannen unserer Gattung zeugen. Die hängenden Blumen am Halse sind offenbar verkümmerte Lotosblumen und Knospen, das dritte Beispiel dieser Pflanze in unserer Klasse (s. 4g, h). Wie die gestielten Blumen (?) zu verstehen sind, die die Tangenten der Kreise auf dem Schulterstreifen durchschneiden, weiß ich nicht. Fallende »Strahlen« mit Punkten dazwischen bilden unterhalb der Henkel den Abschluß der Dekoration, der Rest des Gefäßes ist schwarz gefirnißt.

11) Kanne, Berlin 58. Aus Theben. Fig. 16. H. 0,385. Zum Fundorte vgl. Anm. 15. Wiederum eine singuläre Kannenform. Aufgesetztes Dunkelrot an der Blume. Die Ornamentik ist ganz geometrisch; nur die zwischen den beiden Wasservögeln am Halse aufwachsende langgestielte Blume setzt das Gefäß mit unserer Klasse in Verbindung. An die Grenze der geometrischen Epoche weist es schon die lockere Ornamentik. In den diagonal verlaufenden Strichreihen am Fuße haben wir eine neue, abgekürzte Form des »Treppenmotivs« wieder, aus dem sie



Fig. 15.





Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.

durch Fortlassung der senkrechten Striche geworden sind. Wir finden auf unseren Vasen an derselben Stelle alle möglichen Variationen desselben Ornaments: die vertikale Zickzackreihe als das ursprüngliche (1 ganz unten, 4 k), die diagonal gestellten Zickzacklinien als Übergangsform (1), daraus entstanden das Treppennmotiv (4 n, 16) und hier auf 11 dessen Abkürzung. Diese Mannigfaltigkeit, die zu der geometrischen Schablone in geradem Gegensatze steht, zeigt mit manchen anderen kleinen Anzeichen — ich erinnere an das umgestaltete Flechtband auf 4 g —, daß der Künstler, statt gedankenlos zu schablonieren, selbständig zu suchen und zu versuchen anfängt. — Es giebt übrigens kaum ein Ornament, das in jener Übergangsepoche eine solche Verbreitung gehabt hat. Für Korinth und Kyrene wird es durch die von Studniczka (Jahrbuch 1886 S. 90 Anm. 15) gegebenen Beispiele nachgewiesen, für Chalkis ist es durch die Amphoren, für Rhodos durch den Pithos Salzmann pl. 25 bezeugt. Dazu kommen als vorläufig heimatlos das Akroter vom Heraion in Olympia, das auch durch die »Haken« in unsere Zeit gewiesen wird, und der Becher aus der Certosa (Helbig, *hom. Epos* S. 263).

12) Skyphos der Sammlg. d. Archäol. Gesellsch. no. 2444. Fig. 17. In Attika gefunden. H. 0,08. Auf beiden Seiten ist von zwei Wasservögeln umgeben, von denen es durch Schlangenlinien getrennt ist, das Hauptornament der Goldplatten bei Schliemann, Mykenä S. 373 no. 514. 515. 517. 518 mit geringer Modification wiedergegeben. Die Änderung besteht außerdem Zufügen der Punktreihen über und unter den schließenden Kreisausschnitten in der Umgestaltung der Spiralvoluten zu augenartig verteilten Punkten. Zur leichteren Vergleichung wird Fig. 18 das mykenische Ornament Mykenä S. 373 no. 518 nach der Schliemann'schen Publication wiederholt. — Daß das Gefäß der spätgeometrischen Epoche angehört,

ergiebt sich aus der Spärlichkeit der Dekoration und aus der Form der Vase. Diese hat die älteste Analogie in mykenischen Gefäßen (Myk. Vasen T. XLIV 11, 93 u. ä.), wird aber von der geometrischen Keramik erst spät angenommen, wie das unserem Becher nahestehende kopenhagener Gefäß beweist (Arch. Zeitg. 1885 T. 8, 2). Ob das mykenische Ornament auf unserem Skyphos in der Tat den



Anregungen und Einflüssen entstammt, unter denen unsere Vasengattung steht, ist bei dem Mangel weiterer Anzeichen — man vermifft z. B. die Strahlen am Fusse — nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden. An und für sich wäre man ebensowol berechtigt, in dem Vorkommen desselben eine Einwirkung der sich in Attika in spärlichen Resten auslebenden mykenischen Kunst auf die geometrische Keramik zu sehen (vgl. Dümmler, Athen. Mitteil. XI S. 178 Anm. 1). Es ist mehr als eine subjective Überzeugung, die mich dazu bestimmt, den Skyphos trotzdem unserer Gattung einzureihen. Wir werden an einem unten zu besprechenden Monumente, das den behandelten Vasen außerordentlich nahe steht, sehen, wie gerade die Spiralornamente ihr selbständiges und unverkümmertes Dasein noch führten, während alles andere Mykenische längst schon im Orientalisierenden untergegangen war oder sich weiter entwickelt hatte. Und ferner bildet eine entschieden spätgeometrische Scherbe, die ich im Sommer 1886 im Museum von Argos sah, eine schlagende Parallele zu unserem Becher, indem sie in sorgfältiger Nachahmung der breiten Formen des Metalltreibestiles die mykenische Doppelspirale (Schliemann, Mykenä S. 291 no. 369, 211 no. 282 u. ö.) als Füllornament bringt. Es wäre ein sonderbarer Zufall, wenn zu derselben Zeit die spärlichen Reste der entschwundenen Epoche so wiederholt zu Nachahmungen gereizt haben sollten. Wie die Doppelspirale, so wird auch das Ornament des Skyphos in größerem Zusammenhange auf mykenisch-orientalischer Importwaare nach Griechenland gekommen sein. Die Existenz desselben in diesen Kreisen wird durch einen Goldschmuck aus Creta bestätigt (Perrot-Chipiez III S. 838 no. 608) der, offenbar griechisch, das Ornament in einer sehr schönen Umformung zeigt.



Fig. 19.

13) Dose der Samml. d. Arch. Ges. 2491. Fundort Phaleron. H. 0,06. Dm. 0,11. Fig. 19. 20. Die Dosenwand ist bis auf die Strahlen rein geometrisch verziert: zuoberst ein Mäanderstreif, von den Hen-



Fig. 20.



keln getrennt durch ein eingefasstes quadratisches Feld mit einem geometrischen Rosettenmuster; dann ein schmalerer Streif Schachbrettmuster. Der Deckel hat am Rande gleichfalls ein Schachbrettmuster; zwischen diesem und dem wohl erhaltenen Knopfe zieht sich die Darstellung herum: vier nach rechts fahrende Gespanne, die von augenscheinlich langgewandeten Männern gelenkt werden. Am Boden wachsen Haken und Dreiecke empor, zwischen den Gespannen sind Zickzackmotive und andere mehr angedeutete als ausgeführte Ornamente. Bei dreien der dargestellten Gespanne hat der Maler keinen Versuch gemacht, das Vorhandensein eines zweiten Pferdes anzudeuten, bei dem vierten erscheint neben dem gesenkten Kopfe des vorderen der erhobene eines zweiten Pferdes, das aber sonst nirgends wieder hervortritt. Man wird deshalb wol nicht an Einspanner zu denken haben (wie auf den Dipylonvasen, vgl. Helbig, das homer. Epos S. 104, 90f.), sondern, da offenbar ein Wettfahren dargestellt werden soll, in allen Zweigespanne zu sehen haben. Die Zeichnung der Körper und der Arme, sowie auch einiger der Köpfe erinnert, soweit das bei der Kleinheit zu erkennen möglich ist, in etwas an die bekleidete Figur auf der Phalerkanne (41), jedenfalls ist sie nicht geometrisch; interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich mit den Gespannen auf dem Schulterbilde der Berliner Amphora, wo Lenker und Pferde noch ganz geometrisch sind. Die Oberfläche des Knopfes zielt eine vielblättrige Rosette mit abwechselnd schwarzen und hellen Blättern. Abwechselnd gefirnisset und hell gelassen sind auch die Strahlen am Fufse (vgl. das Flechtband auf 4 n). Zwischen den Strahlen erscheinen rhombenförmig angeordnete Punkte<sup>19</sup>.



Fig. 21.



Fig. 22.

14) Fläschchen von der Akropolis. H. 0,088. Fig. 21. 22. Im Akropolismuseum. Die Form kenne ich nur von den ringförmigen korinthischen Alabastron, von denen sich unser Exemplar aber durch seine Details scheidet. Es ist das sechste Gefäß unserer Gattung, auf dem Löwen vorkommen: ein Vergleich der bei fast gleichem

Typus äußerst verschiedenen Zeichnung ist für die Charakteristik unserer Gattung lehrreich. Die entgegengesetzten Pole sind die Löwen von der Anala-

<sup>19)</sup> Die Punkte zwischen den Strahlen sind außerordentlich häufig in unserer Vasengattung. Wir finden sie auf 1, 2, 4g, 5, 10, 13, ohne dieselben sind die Strahlen auf 4 h,

i, k, l, g und q. Sie gehen auf die Metallvorlagen zurück, nach denen unsere Vasenmaler offenbar viel arbeiteten. Der Punkt ist bekanntlich das leichtest auszuführende Ornament



toskanne, die ganz geometrisch gezeichnet sind, und der Löwenkopf der Kanne 9, der an Sorgfalt und Naturwahrheit entschieden am höchsten steht. Zwischen beiden steht eine durch die Löwen des thebaner Kraters und des Fläschchens gebildete Gruppe, zu der auch trotz seiner Rohheit der Löwe des londoner Bechers gehört. In dieser stehen die Löwen des Fläschchens, was die Zeichnung des Körpers betrifft, vor allen voran, die thebanischen haben noch immer sehr viel geometrische Steifheit. Von den Löwen der Analatoskanne zu der Mittelgruppe bildet den Übergang die Löwenbildung auf der berliner Amphora. Hier ist durch das Weißlassen des Kopfes die Gewohnheit des geometrischen Stiles aufgegeben, mit der Innenzeichnung ist es aber nur bis zur Angabe der Linie gekommen, die auf 9 und 14 vom Ohr, auf 2 vom Auge zur Schnauze läuft, und die hier den ganzen Contur entlang herumgeführt wird. — Die Löwen auf 1, 2, 3 und 5 bieten den gemeinsamen Typus unverändert dar: offenes Maul mit hängender Zunge, erhobene Pranke, der nach hinten geringelte Schwanz zwischen den Beinen hängend; 14 zeigt kleine Abweichungen. — Zu einer Bestimmung des chronologischen Verhältnisses unserer Gefäße untereinander möchte ich diese und ähnliche Beobachtungen kaum benutzen. Bei einer Epoche des Übergangs, zumal des Übergangs von einer Zeit der Gebundenheit zu künstlerischer Freiheit, spielt die Individualität des Künstlers zu viel mit, der sich den fremden Einflüssen mehr oder weniger hingiebt. Soviel freilich kann mit Sicherheit gesagt werden, daß die berliner Amphora den Dipylongefäßen am nächsten steht, die Kanne mit dem Löwenkopf und das münchener Phalergefäß die jüngsten Vertreter der Gattung sind.

15) Fuß eines Gerätes (?), Fragment von der Akropolis. H. 0,073, oben 0,022, unten 0,03 breit, 0,016 tief. Fig. 23. Nur auf zwei Seiten bemalt; oben Bruch, unten und seitlich glatt. Über die Bestimmung haben auch die Herren Gilliéron und Winter, die das Stück auf meine Bitte darauf untersuchten, nichts feststellen können. Für uns ist die Ornamentation das Wichtigste, denn diese weist das Stück mit Sicherheit unserer Klasse zu. Am Fufse haben wir das Treppenmotiv, das in abgekürzter Gestalt auch unter dem Bruche wiederkehrt (vgl. 4 i). Es folgt nach oben, durch drei Linien getrennt, ein Mäander mit füllenden Zacken, dann ein Flechtband gleichfalls mit Zacken gefüllt. Dem Flechtbande waren wir in dieser Gestalt schon auf der Stackelberg'schen Kanne begegnet (4 m); durch die ursprünglichere Form, die wir auf dem rhodischen Pithosfragment, Salz-



Fig. 23.

für den Metallarbeiter; bei den so ausgeprägten Metallstil tragenden kyrenäischen Vasen fehlt zwischen den Lotosblumen der Punkt selten. So erklärt sich auch die Ausfüllung der Pflanzenstauden, Vogelleiber, Frauenkleider auf der

Kanne von Analatos, der Palmetten auf dem Krater, der Rechtecke unter den Köpfen auf der Phaleronkanne, der Löwenschnauzen auf fast allen Gefäßen. Auf die Metallformen an der Analatoskanne ist schon hingewiesen.



mann, *Camirus* T. 27. 2 finden, hängt es mit mykenischen Mustern zusammen. Das große Spiralmotiv, das den Abschluß bildet, ist in unserer Gattung das einzige Beispiel von Combination der Palmettenblattfüllung mit den Spiralen, eine Combination, die für die rhodischen und melischen Vasen geradezu charakteristisch ist.

Man kann die Art unserer Vasengattung und ihre Stellung in der Geschichte der griechischen Keramik nicht besser kennzeichnen, als es Cecil Smith in seinen mir gütigst überlassenen Notizen zu den Phalerengefäßen des British Museum tut. Er schreibt: *»the whole character of these vases seems to me to reflect an influence of a style like that of the so called »Oriental« vases on painters accustomed hitherto to the Dipylon style«*. In Technik, Form der Gefäße und Dekoration tritt das Geometrische als Grundton hervor. In der unseren Vasen vorausliegenden Periode hat der geometrische Stil offenbar allein die Keramik und die übrige Kunst beherrscht, unsere Vasen bezeichnen das Zurückweichen desselben vor den zahlreich und mächtig eindringenden fremden Elementen. Für diesen Sachverhalt ist es vor allem bezeichnend, daß die Technik und die Gefäßformen geometrisch sind. Es wird auf den hellen »Dipylonthon« mit braun-schwarzem Firnis gezeichnet. Anwendung von Gravierung ist ganz ausgeschlossen, aufgesetzte Farben sind häufiger (weiß 4f, g; rot 3, 10). Die Formen lassen sich fast alle auch in der geometrischen Keramik nachweisen: so die Kanne (4, 7, 8, 9, 11) mit ihrer Nebenform der Hydria (1, 10), so der Krater (2), die Amphora (3), der Becher (5, 6), der Skyphos (12), die Dose (13). Nur für das Fläschchen (14) müssen die Analogien aus orientalisierenden Kreisen herbeigeholt werden. — In der Anordnung der Dekoration machen sich fremde Einflüsse schon stärker geltend, indem die strengen Gesetze des geometrischen Stils häufiger durchbrochen werden. Unerhört ist es in diesem, daß ein Ornamentstreif, der nicht um das Gefäß herumgeführt werden soll oder kann, z. B. wegen der Henkelansätze, ohne Einfassung auf den Seiten verläuft, wie es z. B. bei 1, 2, 4h, 7, 10 geschieht. Die streng geometrische Weise ist gewahrt auf dem oberen Streifen der Dosenwand (13), an den Halsbildern der Phaleronkannen (vgl. besonders 4f, g, n) u. a. Auf Responsion und Symmetrie wird nicht überall mehr die peinliche Rücksicht genommen, wie früher. Zwar bietet die berliner Amphora (3) und auch der Skyphos (12) noch ein gutes Beispiel für die geometrische Strenge in dieser Beziehung, aber bei zwei Hauptgefäßen (1, 2) wechselt die Darstellung auf Vorder- und Rückseite, die Füllungen unter den Henkeln auf 1 sind ungleich und die halbseitig verzierte Kanne mit dem Löwenkopf vollends widerstrebt jeder Symmetrie.

Am entschiedensten tritt das Neue naturgemäß in der Dekoration selber hervor. Die Lieblingstiere des alten Stiles, Pferd, Hirsch, Reh treten zurück gegen orientalische Tier- und Fabelgestalten. Die größte Rolle spielt der Löwe (1, 2,



3, 5, 9, 14), neben ihm treten Sphinx (4 *n*), Greif (vgl. Anm. 17), Kentaur (2), Flügelpferd (4 *g*, 1) auf. Mit ihnen zugleich erlangen der Hahn (4 *f*, *k*), Hund (4 *k*, *n*) und Hase (4 *k*) Beliebtheit, die, im geometrischen Stile unbekannt, denselben Weg gekommen sein werden wie jene. Von den alten Tiergestalten bewahrt nur das Geschlecht der Wasservögel seine alte Stellung. — Die situationslosen Reihen und Gegenüberstellungen von Tieren bleiben noch immer vorherrschend (2, 3, 4 *k*, *m*, 7, 11, 14). Es ist aber bezeichnend, wie auf den beiden Hauptstücken unserer Gattung diese Reihen die untergeordneten Streifen einnehmen (1) oder auf die Rückseite beschränkt werden (2), während vorn auf dem Hauptstreifen neue Compositionen auftreten, das Wappenschema (1) und die Gruppierungen der Kentauren mit den Rehen, die die ersten Spuren der sonst fehlenden Kampftypen sind. Eine Verfolgungsscene giebt 5, die häufigere Anwendung derselben setzt 4 *k* voraus. Mythologische Darstellungen fehlen gänzlich. Wie der geometrische Stil in der Dipylonperiode, so beschränken sich unsere Vasen auf das Genre; die wenigen vorkommenden Scenen sind auch unter denen der Dipylonvasen vertreten, nämlich der festliche Chor (1 und vielleicht 4 *i*, vgl. Kroker, Jahrbuch I S. 96 *K*), Wagen und Wagenzug (3, 13; vgl. *ib.* *D*, *F*), Kriegerpaare (3, vgl. die Kriegerzüge der Dipylonvasen, *ib.* *F*, *G*, *H*, und die Schlachtscenen *O*). Auch stilistisch ist der Kampf des Alten mit dem Neuen deutlich zu verfolgen. Was oben zu 14 an der Zeichnung namentlich der Löwenköpfe nachgewiesen wurde, gilt auch von den menschlichen Gesichtern. Die Löwenköpfe und die Köpfe der Choreuten auf der Kanne von Analatos sind rein und echt geometrische Silhouetten, diese belebt sich immer mehr — vgl. die Kentauren des thebaner Kessels und die Löwen der Amphora —; in dem Kopfe der Sphinx auf der münchener Phalerkanne, den Köpfen auf dem athenischen Exemplar und dem Löwenkopfe der Kanne 9 ist die sorgfältigste Conturzeichnung vollends angenommen.

In der Ornamentik unterliegt das Geometrische am Raschesten. Von den Hauptstreifen und Feldern durch die figürlichen Darstellungen und, wo diese fehlen, durch die neuen vegetabilischen Ornamente verdrängt, sind die geometrischen Motive ebenso wie die Tierreihen auf die schmalen Nebenstreifen beschränkt; die Anwendung dieser aber ist eine sehr bescheidene wegen des großen Raumes, den die neu auf gekommenen Strahlen am Fuße einnehmen. Auf der Kanne von Analatos spielen die geometrischen Nebenstreifen noch eine Rolle, auch auf 4 *i*, 11, 13 stehen sie im Vordergrund. Dagegen zeigen die Kannen 4 *h*, 8, 7, wie ihnen die fremden Ornamente, die Strahlen voran, den Platz nehmen, und auf 2, 6, 9, 10 fehlen sie gänzlich. — Der Kreis der vorkommenden geometrischen Ornamente ist dementsprechend ein enger. Ausser den Zickzackmotiven (vgl. zu 11) findet man häufiger eigentlich nur die »metopenartig« durch Gruppen vertikaler Striche geteilten Streifen (4 *i*, 4 *l*, über den Strahlen 7, 8), Mäander (4 *i*, 13) und vor allen die Parallelstreifen, die den tragenden Teil des Gefäßes umgeben (ausser den Phalergefäßen 5, 7). Einmal ist das Schachbrett vertreten (13), auf derselben Vase auch eine Art des Vierblattes. — Einen größeren Raum nehmen die geometrischen Motive unter



den Füllornamenten ein, deren Hauptbestandteil sie bilden. Wir finden hier fast das ganze bisher übliche Repertoire von Zickzacklinien, Rhomben, Dreiecken, stehenden und fliegenden Vögeln, Hakenkreuzen u. a.

Neben diesen geometrischen Ornamenten treten die fremden in wechselnder Menge, aber jenen durchgehends überlegen auf den verschiedenen Vasen auf. Naturgemäß haben sie ihren Platz in den Hauptstreifen, wo sie teils als Hauptornament (1, 4  $\frac{1}{2}$ , 7, 8, 9, 11), teils unter den Füllmotiven auftreten. Einige derselben kennen wir als derselben Heimat wie die Löwen, Greifen, Sphinx und Kentaur entstammend, nämlich die Strahlen und die Lotosblumen. Die übrigen, teils vegetabilischen, teils mit der Spirale zusammenhängenden hatten ihre nächsten Analogien in einem anderen, dem mykenischen Kunstkreise.

Nach diesem zusammenfassenden Ueberblicke haben wir ein Resultat nur auszusprechen, das nämlich, daß unsere Gefäße die unmittelbare Fortsetzung des Dipylonstils bilden, mit dem sie durch zahlreiche Anknüpfungen auf den jüngeren Gefäßen desselben verbunden sind (vgl. Kroker, Jahrbuch 1886 S. 98f. 120f.). Die beiden nächsten Vorläufer unserer Gattung mögen die kopenhagener Gefäße (Arch. Zeitg. 1885 T. 8) sein. Es ist ein lange vorbereiteter Proceß, den wir auf unseren Vasen sich entscheiden sehen: lange hat sich der geometrische Stil in aller Strenge neben dem immer mächtiger einströmenden Import aus dem Osten gehalten, bis es diesem gelang, die Herrschaft jenes allmählich zu untergraben und endlich zu stürzen.

Bei der Frage nach dem Ursprunge der fremden Einflüsse, deren Beantwortung der Untersuchung des Zusammenhangs unserer Vasengattung mit Späterem billig vorangeht, dürfen wir uns nicht mit dem wenig, weil zu viel sagenden Schlagworte »orientalisierend« begnügen. Wenigstens eine nähere Bestimmung erlaubt die Eigenart der fremden Elemente. Die Kentauren des thebaner Kessels nämlich, die in den rhodischen Goldplättchen ihre nächste Analogie fanden, berechtigen zu der Annahme, daß der Fabrikationsort des auf die attische Kunst wirkenden Imports im griechischen Osten lag. Damit sind nicht nur die eigentlich orientalisierenden Elemente — Lotos, Strahlen —, sondern auch die mykenischen erklärt. Diese setzten vielfach (z. B. das auf der Spitze stehende Blatt, die Palmette mit den einwärts gedrehten Spiralen) eine Entwicklung der auf mykenischen Monumenten vorhandenen Grundformen voraus, die nachzuweisen wir oft gar nicht oder doch nur in geringen Spuren im Stande waren. Auf dem Festlande und wol auch den Kykladen wurde nun aber sowol nach dem Zeugnisse der Fundstatistik wie nach dem der orientalisierenden Gefäße — der protokorinthischen, böotischen, unserer attischen, der melischen — die mykenische Kunst von der geometrischen abgelöst. Die Reste jener, die sich dort halten mochten, waren zu einer lebendigen Weiterentwicklung kaum fähig. Diese setzt vielmehr voraus, daß die mykenische Kunst im Osten einen festen Sitz entweder schon hatte — in einem nichtgriechischen Kunstcentrum — oder nach der Vertreibung vom griechischen Festlande durch die geometrische Kunst dort einen solchen erst fand. Wir können erstere Möglichkeit auf sich

beruhen lassen. Die unlösbare Verbindung griechisch-orientalischer und mykenischer Elemente auf unseren Vasen deutet von vornherein für ein griechisches Centrum und die wirkliche Existenz eines solchen wird durch die eng an die mykenische Kunst anschließende rhodische Keramik<sup>20</sup> bewiesen.

In Rhodos kann nun freilich der auf die attischen Meister wirkende Einfluß nicht zu Hause gewesen sein, da wir auf den rhodischen Vasen grade die Bestandteile mykenischer Ornamentik vermissen, die wir auf unseren Gefäßen fanden, nämlich die naturalistischen Pflanzenformen, die auf der Spitze stehenden Blätter und die hängenden Dreiblätter. Andererseits fehlen auf unseren Vasen die auf rhodischen Vasen so beliebten aufwachsenden oder hängenden Dreiecke und blattförmigen Halbkreise, von den orientalisierenden Elementen die Fülle der Stern- und Rosettenmuster und, was vor allem auffällig ist, die spezifisch rhodischen Kränze von Lotos-Blumen und -Knospen. Wollte man auch die rhodischen Gefäße jünger als unsere Gattung ansetzen, so würden diese Verschiedenheiten dennoch nicht durch die Annahme einer für uns gänzlich verlorenen älteren Stufe der rhodischen Keramik erklärt werden können. Vielmehr muß man sich vorstellen, daß unter den Einflüssen orientalischer Vorbilder die rhodische Ornamentik sich von vornherein in der Richtung entwickelte, welche die Vasen vertreten. Ebenfalls unter äußeren Einflüssen vollzog sich auch die Ausscheidung eines Teiles des hergebrachten mykenischen Formenvorrats. Wenn wir bedenken, daß es grade die vegetabilischen Ornamente sind, die wir im Unterschiede von den attischen auf den rhodischen Vasen nicht mehr antreffen, so könnte man vielleicht sogar die Aufnahme der streng stilisierten orientalischen Blumenformen, des Lotos und der Palmette, als den Grund des Wegfalles jener ungebundeneren vegetabilischen Elemente bezeichnen.

Eine andere Entwicklung, deren Resultat eine der unserer Vasen entsprechende Ornamentik gewesen wäre, vermag ich an griechischen oder kleinasiatischen Funden vorläufig nicht nachzuweisen. Die Goldplatte aus Eleusis (Fz. *ἀρχαιολ.* 1885 πιν. 9. I, 2), die gewiß auch Import vom Osten her ist, zeigt eine der etwa durch die Pithoi vertretenen rhodischen ähnliche Art. Vielleicht ist sie selbst rhodische Arbeit. — Zu einzelstehend, um ein Bild von der Vasengattung zu geben, der sie angehört, dazu nach Italien versprengt ist die cäretaner Aristonothos-Kylix, die von Furtwängler (Bronzefunde, S. 45) und Klein (Vasen mit Meistersignaturen<sup>21</sup>, S. 27) mit Recht in den hellenischen Osten gesetzt wird. Auch die Funde griechischer Keramik anderer kleinasiatischer Colonien, aus Phokäa, Myrina, Klazomenä, Ilion (vgl. Puchstein *Annali* 1883 p. 168f.), sind teils zu jung, teils zu vereinzelt, um hier verwendet werden zu können.

Nur ein Denkmal kenne ich, das eine schlagende Analogie für die Orna-

<sup>20</sup>) Furtwängler hat es in den Broncefunden von Olympia ausgesprochen, daß die rhodische Keramik eine unmittelbare Fortsetzung der mykenischen sei (vgl. auch Myk. Vasen S. XV). Zu

den von ihm genannten mykenischen Ornamenten auf rhodischen Vasen kommen noch manche andere hinzu, die die Dauer und Stärke der mykenischen Kunst im Osten des weiteren belegen.



mentik unserer Gefäßgattung bietet; leider aber hilft es zur Bestimmung des gesuchten Centrums im Osten nicht, denn es ist selbst heimatlos, vom Osten her nach Italien verschlagen: die Elfenbeinsitula aus dem chiusiner Grabe *Mon. X t. 38a* (vgl. Helbig *Ann.* 1877 p. 397 ff.). Man möchte geradezu sagen, daß von der Art des Reliefs auf der Situla — das, wie die Wiederholung des widergetragenen Odysseus zeigt, auf Metallvorbilder zurückgeht — die Muster gewesen sein müssen, die, nach Athen gebracht, den Vasenmalern zur Nachahmung dienten. Nur werden wir sie, da auf der Situla bereits mythologische Szenen erscheinen, uns als etwas älter vorstellen müssen, was mit der Ansetzung des Grabes stimmt, das Helbig jünger als das Regulini-Galassi Grab, also etwa in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts ansetzt<sup>21</sup>. — Wir sehen auf der Situla in Streifen mythologische und Genreszenen<sup>22</sup> sowie Tierreihen (Löwen, Greife, Hirsche, Widder, Kentaur) angeordnet. Oben und unten bildet je ein breiter Streif von Lotosblumen — nicht die rhodische Blumen- und Knospenkette — den Abschluß, zwischen den Streifen laufen Ornamentbänder, deren eines dem Schulterstreifen an der berliner Amphora (3) ähnelt. Unten finden wir auf dem Fragmente eines solchen Streifens eine mykenische Doppelspirale<sup>23</sup>. Der Grund zwischen den Figuren ist durch zahlreiche aufwachsende und von oben herabhängende Haken, schräg stehende Palmetten, Ranken, Blattpflänzchen u. a. eingenommen. Auf die Analogien mit unseren Vasen braucht im Einzelnen nicht hingewiesen zu werden. Genug daß wir ein griechisches Monument in der Situla haben, das unter starken orientalischen Einflüssen in einer Werkstatt entstanden ist, die bis dahin mykenisch gearbeitet hatte, und zwar ohne die Beschränkungen, welche die mykenischen Formen z. B. in Rhodos erlitten hatten. Daß diese Werkstatt in einer der griechischen Gründungen der kleinasiatischen Küste gestanden hat, folgt aus dem oben Gesagten. Helbig hat das Monument für phönikische Arbeit erklärt, er wird aber, nachdem die Kunst der mykenischen Epoche besser bekannt ist, dies Urteil schwerlich aufrecht erhalten wollen. Der un griechische Eindruck, den er mit solcher Entschiedenheit von dem Relief hatte, daß er selbst so unzweifelhaft griechische Darstellungen wie den Odysseus unter dem Widder (vgl. Milchhöfer, *Anfänge* S. 195) aus semitischen Legenden zu erklären suchte, dieser Eindruck beruht zum guten Teile auf der Mischung mykenischer und

<sup>21</sup>) Es mag hier die chronologische Ansetzung unserer Gefäßgruppe ihren Platz finden, nur in Anmerkung, da aus diesen Daten sich nur das Resultat ergibt, das für orientalisierende Vasen von vornherein feststeht. Fällt nämlich die jüngere Dipylonvasengattung in die Mitte des 7. Jahrhunderts und später, so wird man unsere Gefäße etwa von der Wende des 7. Jahrhunderts ab datieren. In dieselbe Zeit fällt der Zweikampfteller aus Kamirus (Kirchhoff, *Alphabet* S. 48). Über die untere Grenze s. S. 64f.

<sup>22</sup>) Der behelmte Mann auf dem zweiten Streifen vor den Frauen mit der wunderlichen Haartracht

wird nach der Analogie des korinthischen Bildes Jahrbuch 1886 T. 10 wol ein Peleus sein, der auf den Raub der Thetis ausgeht. Sonst kann ich nur Genreszenen in den Darstellungen sehen; auf dem Streifen, auf dem rechts Peleus und Thetis stehen, scheint links eine Leichenfeier mit Wagenzug, trauernden Männern und Flötenspiel stattzufinden.

<sup>23</sup>) Zu den mykenischen Elementen zählt vor allen auch der Spiralenbaum hinter den Begleiterinnen der Thetis, verglichen mit der Glasplatte aus Ialysos Myk. Vasen T. B 4 (vgl. Text S. 73).



orientalischer Elemente, aus denen das eigentlich Griechische sich eben erst herausentwickelt. Selbst die fehlenden Beinschienen könnten zu den mykenischen Reminiscenzen zählen<sup>24</sup>. Die Haartracht und Kleidung aber, mag sie nun phönikisch oder ägyptisierend sein, wird auf einem Werke aus dem kleinasiatischen Hellas nicht auffallen<sup>25</sup>.

Der Fundort der Situla, ein italisches Grab des sechsten Jahrhunderts, wird den Gedanken nahe legen, dies Gefäß für chalkidisch anzusprechen und demgemäß auch die Ornamentik unserer Gefäße auf chalkidische Vorlagen zurückzuführen. Auch daß zwei Exemplare unserer Gattung in Böotien gefunden sind, scheint das Böotien und Attika gleich nahe liegende Chalkis als gemeinsame Bezugsquelle der Vorbilder zu empfehlen. Endlich finden wir das Treppennmotiv auf den chalkidischen Vasen grade an der Stelle wieder, an der es auf den unseren so häufig ist. (Vgl. Studniczka, Jahrbuch 1886 S. 90.)

Hüten wir uns aber, der Hoffnung auf den endlichen Nachweis altchalkidischer Kunst Raum zu geben: die Annahme, auf die sich gründete, daß die Situla chalkidisch sei, steht auf schwachen Füßen. Denn kann dieselbe nicht ebensowol von den Phönikern mit ihren eigenen Fabricaten zusammen aus irgend einem anderen griechischen Kunstcentrum nach Etrurien importiert, wie aus Kyme dorthin gekommen sein? Ich möchte überhaupt nicht glauben, daß in Chalkis sich die mykenische Kunst so unberührt von geometrischen Einflüssen gehalten hat, um nach Aufnahme der orientalischen Elemente eine Stilart zu ergeben, wie sie in dem Elfenbeinrelief vor uns liegt. Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, daß Chalkis von einem Strome unberührt geblieben sein soll, der das ganze Festland überschwemmte, dem Korinth unterlag, der seine Wirkungen auch auf die Kykladen ausdehnte. Auch in Chalkis wird auf die mykenische Periode die Herrschaft der geometrischen Kunst gefolgt sein, die dann erst wieder durch den Import von Osten her gebrochen wurde. Dieser Import

<sup>24</sup>) Die mykenischen Krieger trugen nach dem Zeugnisse der Kriegervase strumpfbartige Gamaschen. Die Goldbänder bei Schliemann, Mykenä S. 266 no. 338 (noch am Knochen) und S. 374 no. 519 sind nur für solche Fußbekleidung verständlich.

<sup>25</sup>) Dümmler weist mich auf die von Perrot-Chipiez III S. 856 ff. publicierten vier Strauseneier aus dem vulcenter Polledraragrab als nächststehende Analogien für die chiusiner Situla. — Die enge Verwandtschaft der Situla mit den (durch die Marken A, Λ übrigens authentisch als griechisch erwiesenen) Darstellungen auf den Eiern ist unbestreitbar. Es sind aber sowol in der Ornamentik wie in Stil und Darstellung Unterschiede wahrnehmbar, die sich am besten durch lokale Trennung zu erklären scheinen. Die polychrome Amphora aus demselben Grabe, auf die Dümmler mich

gleichfalls verweist, kann ich augenblicklich nicht vergleichen. Unter meinen Notizen finde ich nur zu den horizontal gestellten Löwenmasken der Vase den ähnlich gestellten Stierkopf auf der mykenischen Goldplatte Schliemann S. 354 no. 471 als Parallele angeführt. So wird die Amphora gewiß denselben Kreisen angehören. — Mit dem Mangel an Abbildungen und an Autopsie muß ich auch die Vernachlässigung der Buccherogefäße und der *red-ware* entschuldigen, deren Bedeutung für die Verknüpfung des Mykenischen und Griechischen schon vielfach erkannt ist (s. Milchhöfer, Anfänge S. 76; Fund von mykenischen Vasen und Buccherogefäßen im Grabe von Matrensa, *Annali* 1877 S. 56 f.). Doch sind bestimmte Resultate durch Herbeiziehen dieser Monumentengattung voraussichtlich nicht zu erreichen.



kam aber aus einem anderen Centrum, als der, den wir auf Attika wirken sehen. Dafür ist die Kette von Lotos-Blumen und -Knospen beweisend, die regelmäßig nur von den chalkidischen und rhodischen Vasen, außerordentlich selten von den attischen angewendet wird, ein Umstand, der bei gemeinsamer Abhängigkeit geradezu unverständlich wäre<sup>26</sup>. Die Uebereinstimmung in der Anwendung des »Treppemotivs« kann dagegen nicht ins Gewicht fallen, zumal auch auf dem rhodischen Pithos (Salzmann T. 25) und dem Akroter vom olympischen Heraion ein verwandtes Motiv als unterer Abschluß verwendet wird. Was endlich das Vorkommen von Exemplaren unserer Vasengattung in Böotien betrifft, so sind diese bei dem Mangel aller unterscheidenden Merkmale als attischer Import anzusehen. Der umgekehrte Vorgang ist von Furtwängler beobachtet (zu den Vasenfunden im Kuppelgrab von Menidi). Böotien hat überdies ganz um dieselbe Zeit einen ähnlichen, aber doch deutlich unterscheidbaren geometrisch-orientalisierenden Übergangstil<sup>27</sup>.

Endlich ist noch ein Hinweis auf den Zusammenhang unserer Gefäßgattung mit den bisher bekannten Anfängen attischer Keramik nötig. Dieser Zusammenhang nach unten ist nicht so eng, wie der nach oben. Freilich besitzen wir auch nur zwei Gefäße und zwei kleine Fragmente, die zwischen unseren Vasen und der Françoisvase stehen. Es sind dies die von Furtwängler veröffentlichte Schüssel aus Ägina (Arch. Zeitg. 1882 T. 10) und die von Benndorf publicierten Fragmente aus Ägina und dem Phaleron (Griech. u. sicil. Vasenbilder T. 54. 1. 2), dazu kommt eine Amphora der Sammlg. der Arch. Gesellsch. zu Athen no. 2064 aus Attika, die auf den ausgesparten Bildflächen jederseits eine schreitende Sirene mit erhobenen Flügeln zeigt. Alle diese Stücke sind in Technik und Stil weit vorgeschritten. In

<sup>26</sup>) Gewiß hat sie Chalkis von Rhodos angenommen, wenigstens halte ich vorläufig diesen Weg für den natürlicheren. Von der richtigen Auffassung der Zusammenhänge zwischen chalkidischer und rhodischer Kunst dürfte die Geschichte der Anfänge der griechischen Kunst noch manchen Gewinn erwarten. Sie sind unter anderm für die Unterbringung der protokorinthischen Vasen von höchster Wichtigkeit, für die ebenso viele schwerwiegende Zeugnisse nach Chalkis wie nach Korinth weisen. Vgl. Furtwängler Arch. Zeit. 1883 S. 153 ff. Wie lange beide Centren im Zusammenhange standen, beweisen auch die beiden rhodischen Schalen des British Museum (*Journal of hellenic stud.* V t. 40—43), deren vielfache Berührungen mit den chalkidischen Vasen nur durch ein Abhängigkeitsverhältniß erklärt werden können. Ein Zeugniß von vielen für die hohe Kunststufe und den weitreichenden Einfluß des rhodischen Handwerks soll hier Platz finden. Der griechische Greifentypus, dessen Nachweis wir Furtwängler verdanken, ist nach dem Zeugnisse des Herodot (IV 152) rhodische Erfindung:

»οἱ δὲ Σάμιοι . . . ἐποίησαντο χαλκῆϊον χρητῆρος Ἀργολικοῦ τρόπον, περίε δὲ αὐτοῦ γροπῶν κεφαλαὶ πρόκροσσοι εἶσιν· καὶ ἀνέθηκαν ἐς τὸ Ἡραῖον, ὑποστήσαντες αὐτῷ τρεῖς χαλκένους κολοσσούς ἐπταπῆγεις, τοῖσι γούνασι ἐρηρεϊσμένους«. Das Wesentliche an diesem Argolischen Krater ist nicht die Kesselform und die Anfügung von Tierköpfen — beides ist orientalische Überlieferung —, sondern die Greifenköpfe waren die Neuerung, die nicht mehr den alten phönikischen, sondern den neuen griechischen Typus zeigten. Dieser war also eine Erfindung der Argiver. Der Argiver des Festlandes aber schwerlich, sondern der rhodischen, die noch um 600 — die Weihung des samischen Kessels fällt um 630 — sich so als Argiver fühlten, daß sie ihr altes heimatliches Alphabet beibehielten (s. Kirchhoff, Alphabet<sup>4</sup> S. 40).

<sup>27</sup>) Ohne Abbildungen einer genügenden Anzahl von Exemplaren, die in der Samml. der Arch. Ges. zu Athen in größerer Anzahl sich befinden, ist ein Eingehen auf diese Unterschiede untunlich.



der Zeichnung hat die Ritzlinie die ausgedehnteste Anwendung. Deckfarben werden häufig angewandt. Die pflanzlichen Motive sowie die besonderen Palmettenarten unserer Vasen sind ganz verschwunden, nur die Haken mit umgebogener Spitze spielen noch eine große Rolle. Die Zickzacklinien kommen nur noch in sehr abgekürzter Form vor, überhaupt treten die Füllornamente — am stärksten noch auf der attischen Amphora — zurück. Auf dem offenbar jüngsten Stücke, der Schüssel von Ägina, sehen wir schon die Palmetten-Lotosbänder. In der Zeichnung der Figuren ist von geometrischer Stilisierung keine Spur mehr. Inhaltlich ist das Hervortreten mythologischer Darstellungen bemerkenswert (Perseus und die Gorgonen, Prometheus und der 'Aγ- des Benndorf'schen Fragmentes). Welchen Zeitraum die große Entwicklung, die von unserer Vasengattung an bis zu der eben besprochenen Gruppe stattgefunden hat, in Anspruch genommen hat, welche Einflüsse wirksam waren, das kann mit dem vorliegenden Materiale nicht entschieden werden. Einen Übergang bildet der von Birch veröffentlichte Krater, den Burgon aus Athen mitgebracht hat (s. Birch *History of ancient pottery*<sup>2</sup> S. 184, n. 123). Er steht durch Typus und Zeichnung der Löwen, durch Ornamente wie die zahlreichen Haken, die Punkte zwischen den Strahlen, endlich durch die Häufung der Füllmotive unseren Vasen nahe. Neuerungen sind das Fortlassen der Zickzacklinien und die Anwendung der länglichen vom Rande herabhängenden Blättchen. Die nächste Analogie zu der so veränderten Ornamentik bieten die rhodischen Gefäße; deshalb nun aber rhodische Einwirkung auf die attische Keramik anzunehmen, wäre mindestens verfrüht. Wenn durch reichlicheres Material die Lücken ausgefüllt sein werden, die zwischen unserer Vasengattung und der Françoisvase klaffen, wird sich hierüber vielleicht eher urteilen lassen. Für jetzt sind durch die Burgon'sche Schüssel und die durch die Äginaschüssel repräsentierte Gruppe eben nur einige Punkte der zwischen beide fallenden Entwicklung fest gelegt.

Positive Ergebnisse hat unsere Untersuchung kaum ergeben. Wir müssen vorläufig damit zufrieden sein, neues Material gewonnen zu haben, das der Forschung wenigstens bestimmte Wege weist. Wir wissen jetzt, wie die Waare etwa aussah, die in vorsolonischer Zeit den attischen Markt beherrschte; es wird in Zukunft wol noch gelingen, auch ihre Provenienz zu bestimmen, für die wir nur vermutungsweise auf die Colonien an der Westküste Kleinasiens hinweisen konnten. Damit wird wieder für die Erkenntnis des mykenischen Stiles und seiner Geschichte und für die der Entwicklung der griechischen Kunst aus der mykenischen manches gewonnen werden. An sich schon ein nicht zu unterschätzender Gewinn ist endlich der Einblick in das attische Handwerk um die Wende des siebenten Jahrhunderts, vor dessen entschiedener Regsamkeit, künstlerischem Wollen und technischem Können wir Achtung haben müssen. Es ist aber nicht der geringste Grund vorhanden, von dieser Seite etwa an dem wirklich attischen Ursprunge der Gefäße zu zweifeln. Man muß nur den alten Satz festhalten, daß eine Kunstart mit Notwendigkeit da Wurzel faßt und wächst, wo Material und Nachfrage vorhanden ist. An Material aber lieferte der attische Boden das trefflichste, und



die Nachfrage war offenbar auch eine große. Der Insasse des Kerameikos hatte Prachtgefäße zu fertigen für den großen Grundherrn draußen auf den Landsitzen und für den reichen Bööter, er hatte auch für die armen Paralier, die an den flachen Buchten des Phaleron von Fischfang und Seeraub lebten, die ärmliche Waare für die letzte Ruhestätte zu liefern.

Athen und Würzburg.

J. Böhlau.

## MISCELLLEN.

### ZUM HERMES DES PRAXITELES.

(Tafel 6.)

Das kleine Wandgemälde auf Tafel 6, dessen Zeichnung von Discanno Mau's freundlicher Vermittlung verdankt wird, befindet sich noch jetzt in dem pompejanischen Hause Reg. VI ins. 10 n. 11 (*casa del naviglio*), und zwar im nord-westlichsten Zimmer an der Mauer der Mercurstraße. Der ärmliche Wandschmuck dieses stammt ebenso wie der fast aller übrigen Räume des Hauses aus neronischer Zeit; was sonst noch von Bildern in dem Zimmer vorhanden und erkennbar ist, hat keinen Wert. Unsr Figur ist im oberen Wandteil auf weißem Grunde dekorativ verwendet worden<sup>1</sup>. Auf ihre Wichtigkeit für die Herstellung des praxitelischen Hermes ist zwar schon hingewiesen worden<sup>2</sup>, doch verdient sie unbedingt die Veröffentlichung, weil sie sich vor allen bisher bekannt gewordenen Figuren, die sicher auf den Hermes des Praxiteles zurückgehen, durch genaueren Anschluß an das Original auszeichnet.

Die Unterschiede in der Haltung und Formgebung liegen vor Augen und erklären sich leicht. Das Fehlen des Kerykeion, die jetzt undeutliche aber doch sichere Nebris, die Spitzohren: alles beweist, daß der Maler keinen Hermes, sondern einen Satyr darstellen wollte. Das Werk des Praxiteles oder auch nur getreue

<sup>1</sup>) Sie steht in einer tempelartigen, aus dunkelroten Streifen gebildeten Architektur auf deren unterem Rande ohne besondere Basis. Außer der dunklen Fleischfarbe erkennt man noch Violett am Mantel, Grün an dem Pinienkranz, die Traube erscheint gelb. — Um genaue Feststellung dieser und anderer Einzelheiten haben sich Mau, Sogliano und Hartwig in dankenswerter Weise bemüht.

<sup>2</sup>) Furtwängler, Der Satyr von Pergamon S. 21. Noch ausführlicher, freilich nicht ohne einzelne Irrtümer, ist das Gemälde von Kroker, dem Furtwänglers Bemerkungen entgangen sind, in der Philolog. Wochenschrift 1886 S. 1096f. besprochen worden.

Nachbildungen desselben kannte der wackere pompejanische Meister gewiß nicht, er wird diese Gruppe wer weiß aus wievielter Hand als geeignete Dekorationsfigur übernommen haben. Hermes als kinderwartende Gottheit war ihm und wol auch schon seinen Vorgängern eine weniger geläufige Vorstellung; um so besser kannte er Silen und die Satyrn als Gefolge, als Freunde und Pfleger des göttlichen Knaben Dionysos, und so ward denn Hermes zum jugendlichen Satyr. Man beachtete dabei nicht, wie wenig die Nebris zum Mantel paßte. Ob unser Maler überhaupt noch das Gewandmotiv verstand? Allerdings hängt der Mantel deutlich vom Unterarm herab, — freilich schwer und massig, unendlich weit entfernt von der reichen, freien, edlen Gestaltung in Praxiteles' Schöpfung —, aber er scheint auch zwischen Körper und Oberarm sichtbar zu werden.

Der Unterschied in der Haltung beruht hauptsächlich darauf, daß der Maler — und zwar wol schon derjenige, der zum erstenmal das Marmorwerk in Farben nachbildete — den Baumstamm aus malerischen Rücksichten nicht brauchen konnte oder wollte. Damit mußte zugleich das Motiv des Ausruhens und Anlehns aufgegeben werden, das bei der praxitelischen Gestalt die starke Ausbiegung der Hüfte und dadurch den wundervollen Schwung der Umrisslinie ermöglicht. Hier steht der Jüngling hochauferichtet und so erscheinen die an sich schon überaus schlanken Formen noch mehr in die Länge gezogen.

Auch die Haltung des Kindes hat einige Änderungen erfahren. Wie in allen bisher bekannten Nachbildungen fehlt auch hier das die Beine bedeckende Gewand; das trauliche Verhältnis zwischen dem jüngeren und älteren Bruder, das in der Lage des Kinderhändchens auf der Schulter des Jünglings so zart und deutlich zugleich zum Ausdruck kam, ist hier unberücksichtigt geblieben; augenscheinlich war es dem Maler vor allem darum zu thun, den Charakter des jugendlichen Gottes durch sein lebhaftes Streben nach der Traube klar zur Anschauung zu bringen. Auch in dem vorgestreckten linken Beinchen ist dies Vorwärtstreben glücklich gekennzeichnet.

Die Änderung bewirkte freilich, daß der Knabe, dessen rechter Fuß in Praxiteles' Werk auf dem Astansatz einen festen Stützpunkt hatte, nun viel unsicherer saß. Diesen Übelstand empfand auch der Maler und er suchte ihn dadurch zu beseitigen, daß er dem kleinen Burschen in der geöffneten Hand des Jünglings — das Kerykeion bedurfte er ja nicht — einen gewissen Rückhalt gab. Eine wirkliche Verbesserung war das jedoch auch nicht, da so der Unterarm unrichtig verkürzt und völlig verkümmert erscheint. Die etwas veränderte Haltung der Ärmchen des Kindes bedingte zugleich eine geringe Drehung seines Oberkörpers; vielleicht sprachen hierbei auch malerische Rücksichten mit — jedenfalls ist durch diese Drehung viel von dem schönen Zusammenschluß der Gruppe verloren gegangen. Auch die leise, aber deutliche Neigung der Köpfe zu einander suchen wir im Bilde vergebens. Das Haupt des Jünglings ist zwar auch etwas nach rechts dem Knaben zu gedreht, aber weniger gesenkt. Und so geht sein Blick bedeutend mehr über das Kind hinaus, als es in der Marmorgruppe der Fall ist.



Aber alle diese Abweichungen im einzelnen, die aufs neue beweisen, wie viel gerade dieses Werk selbst durch die geringfügigste Änderung verliert, treten völlig in den Hintergrund, wenn man die trotzdem so auffällige Übereinstimmung des Gemäldes mit seinem plastischen Vorbilde ins Auge faßt. Besonders eine Vergleichung mit Schaper's Restauration (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst XVIII S. 168. L. Mitchell, *history of anc. sculpt.* p. 441) zeigt einleuchtend, wie viel näher diese malerische Nachbildung dem Originale steht als alle übrigen bisher bekannten Repliken in Stein und Metall. Dafür den Nachweis im einzelnen zu führen, scheint überflüssig; die Betrachtung der Zusammenstellung in den Wiener Vorlegeblättern A Taf. 12 (vgl. auch die unwesentlichen Ergänzungen *Journ. of hellen. studies* III p. 84 ff. und besonders 107) spricht eindringlich genug.

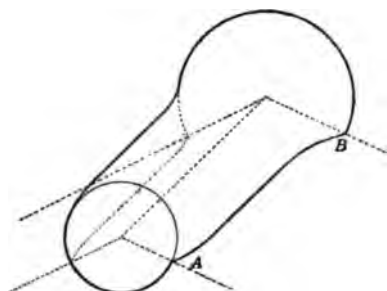
Die Hauptsache ist natürlich, daß uns diese älteste und genaueste Nachbildung in der Hand des Jünglings die Traube zeigt, die man von vornherein mit richtigem Gefühl voraussetzte. Was man an deren Stelle hat setzen wollen, Becher, Schallbleche, Thyrsos oder gar einen langen Heroldstab (vgl. *Philologus* XL, 1881, S. 201f. *Journ. of hell. stud.* III a. a. O.) hat, glaube ich, niemanden recht befriedigt. Aber auch die Gründe, die gegen die Traube vorgebracht sind, haben schwerlich viele überzeugt. Die Frage wird jetzt endgiltig erledigt sein. Schaper's Herstellungsversuch hat in dieser Hinsicht das Richtige getroffen, doch wird man mir zugeben, daß die Haltung von Arm und Traube auf dem pompejanischen Bilde günstiger wirkt und dem Originale näher zu kommen scheint als in Schaper's Ergänzung. Auf den Kranz will ich kein großes Gewicht legen, da er Zusatz des Malers sein könnte, zumal bei der Umwandlung des Hermes in einen Satyr; aber gegen die Vermutung, der praxitelische Hermes habe Flügel im Haar getragen, wird man, so lange nicht stichhaltigere Gründe dafür beigebracht werden, immerhin auf dieses Bild verweisen dürfen.

Daß es gerade ein Gemälde ist, in dem uns die treueste Nachbildung der berühmten Marmorgruppe geboten wird, ein Gemälde, das auf ältere alexandrinische, gleichfalls malerische Vorbilder zurückweist, ist nicht uninteressant. Es ist ein neues Beispiel für die naturgemäße gegenseitige Beeinflussung der beiden Schwesterkünste. Wie viele der verachteten dekorativ benutzten Figuren auf den pompejanischen Wänden mögen in letzter Linie berühmten Statuen ihr Dasein verdanken!

Hagenau i. Elsaßs.

H. von Rohden.

## DIE BEMALTEN DECKZIEGEL.



Für die sonderbaren keramischen Gebilde, deren tektonische Form unser Zinkdruck andeutet<sup>1)</sup>, ist der obenstehende Name, der sich auf den ersten Blick aufdrängt, immer wieder vorgeschlagen<sup>2)</sup>, aber auch, namentlich von Benndorf (zu *Q* und *R*), bestritten worden. In der Tat fehlt es nicht an Bedenken gegen diese Erklärung. So wird es denn nützlich sein, eine Beobachtung mitzuteilen, welche geeignet ist, die Zahl der Möglichkeiten in sehr bestimmter Weise einzuschränken. Ich zweifle nicht, daß die tektonischen Einzelheiten, auf welche ich aufmerksam

<sup>1)</sup> Ich stelle die mir bekannten Exemplare zusammen, zunächst die mit schwarzen Figuren, von denen ich bemerke, daß sie durchaus beträchtlich größere Breite haben, wie die rotfigurigen: *A* British Museum Katalog der Vasen I No. 715\*, abgeb. Birch *Hist. of anc. pottery* p. 197. *B* Berlin, Furtwängler No. 4016, abgeb. Sammlung Saburoff Heft VI T. 52 oben. *C* Athen, arch. Ges. Collignon No. 225. Links von der Protome ist in Spuren ein zweiter weiß gemalter Eros kenntlich, wie ihn Collignon nur rechts beschreibt. *D* ebenda, Collignon No. 226, abgeb. Dumont, *Céram. de la Grèce* T. 19 unten. *E* Ebenda, Inv. der Vasenscherben No. 277—279, aus Eleusis, in der nach dem Perserbrande gemachten Ansammlung, abgeb. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1885 T. 8, vergl. Philios S. 175 ff. *F* Ebenda, No. 290, erhalten nur der größte Teil des geschlossenen Endes mit polychromer Protome; um diese auf weißem Überzuge reiches Palmettengeranke mit dazwischensitzenden Vögeln. *G, H, I, K* Akropolis, in dem wenig zugänglichen Kabinet des Museums: vier kleine Scherben, auf die mich Benndorf aufmerksam macht, drei bei den Grundgrabungen des Museums, *K* 1882 östlich vom Parthenon ausgegraben; sie gehören nach Tonfarbe und Schuppenform mindestens drei verschiedenen Exemplaren an. *G* zeigt auf weißgelbem Grunde links den Oberteil einer sitzen-

den Frau die mit der *L.* Blume vorhält, gegenüber einem sitzenden Mann in Mantel, der mit *R.* Scepter aufstützt, *K* den Ober- teil einer Sitzenden mit erhobener *L.*; die beiden anderen nur dekorative Reste. *L* ebenda, 1886 westlich am Erechtheion gefundenes Bruchstück von der linksseitigen Bildfläche: Frau im Mantel auf Stuhl, Hände im Gespräch erhoben; da Schuppen fehlen, kann es mit einem der vorhergehenden Fragmente zusammengehören. — Es folgen die rotfigurigen: *M* Athen, arch. Ges. Collignon No. 542, abgeb. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1869 T. 51A (vergl. Kumanudis S. 345 f.), Dumont a. a. O. *Livr.* III T. 19 Mitte. *N* ebenda Collignon No. 544, abgeb. *Ἐφημ.* a. a. O. *B*, Dumont T. 19 oben. *O* ebenda, Collignon No. 543, abgeb. Dumont Pl. 20; vergl. *Ἐφημ.* a. a. O. p. 346. *P* Berlin, Furtwängler No. 2624. *Q* Bruchstück bei Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder T. 37, 1, S. 70 ff. *R* desgleichen, Sammlung der deutschen Univers. Prag, abgeb. Benndorf a. a. O. S. 71. — Die vier Exemplare, welche Benndorf (s. zu *Q*) im athenischen Kunsthandel sah, sind ohne Zweifel in diesem Verzeichniss enthalten, wenn auch nicht alle sicher zu identifizieren (etwa *B, C, D, P*).

<sup>2)</sup> Zuletzt von Heydemann, Wochenschr. f. klass. Philol. 1886 S. 259.



machen will, schon von Anderen bemerkt sind; sonderbarer Weise aber blieben sie, so viel ich sehe, bisher unausgesprochen, auch von solchen, denen sie die klarste Bestätigung ihrer Auffassung dargeboten hätten.

Das Gerät ist, um einen Vergleich Benndorfs beizubehalten, gebildet wie ein großer — durchschnittlich 0,26 langer — Fingerhut, dessen Mündung sich glockenförmig etwas erweitert. Von diesem tiefen Napfe ist etwa ein Drittel, im allgemeinen der Längsachse parallel, weggeschnitten; nur an dem geschlossenen Ende wird in geringer Tiefe, etwa von 0,01, das ursprüngliche Rund stehen gelassen und rechtwinkelig gegen jenen Längsschnitt zugeschnitten. Diese Schale oder Kappe pflegt ein ornamentaler Streif von dem Körper des Gefäßes zu trennen. An den Exemplaren schwarzfiguriger Technik ist hier ein Frauenkopf als plastische Protome vorgeheftet, auf den rotfigurigen in Profilzeichnung ausgespart, welcher senkrecht auf jenen Längsschnitt steht. Schon hiedurch werden die beiden langen Schnittkanten als Basis des Gerätes gekennzeichnet. Damit stimmt die übrige Verzierung. Das offene, von dem Körper wieder durch ein Band gesonderte Ende umsäumt ein Streifen auswärts gekehrter Lotosknospen oder Strahlen. Die übrigbleibende cylindrische Hauptfläche teilen zwei Längsborten in einen breiten, mit gravierten, selten gemalten, nach der Mündung gerichteten Schuppen ausgefüllten Mittelstreif und zwei, fast immer figürlich verzierte Friese an den Kanten, welche letzteren den dargestellten Gestalten zur Basis dienen. Es können also nur solche Deutungen in Betracht kommen, welche eine wagerechte Aufstellung des Gerätes auf diesen Längskanten, indem die geschlossene Kappe über die Unterlage hervorragt, voraussetzen, wie schon Stephanos Kumanudis (zu *M—O*) richtig erkannte. In dieser Weise sind denn auch in der von Athanasios Kumanudis musterhaft geordneten Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen die fünf Exemplare unseres Gerätes auf gesonderte Untersätze gestellt. Aber gerade hiebei wird die entscheidende Eigentümlichkeit der Form klar, welche bisher nicht gewürdigt wurde, obzwar sie fast alle Abbildungen erkennen lassen<sup>3)</sup>. Läßt man die durch den Brand verzogenen Exemplare bei Seite, so berührt jede von den beiden Längskanten die wagerechte Unterlage nur mit je zwei Punkten, dem Endpunkt *B* in obiger Skizze und *A*, der dem Winkel des Ausschnitts nahe liegt oder mit ihm zusammenfällt, je nach dem Maße der Verjüngung an dieser Stelle. Nicht also an eine, sondern nur an zwei verschiedene, mit einander convergierende Ebenen lassen sich die so geschweiften Kanten festlegen. Die Gerade, in welcher sich die beiden Ebenen schneiden, fällt ziemlich genau mit der Längsaxe des Gerätes zusammen und dem entspricht es, daß die Längskanten nicht wagerecht, sondern ungefähr radial geschnitten sind. Der Winkel, welchen die Ebenen einschließen, ist ein stumpfer, von einer Größe, wie sie an kleineren Giebeln nicht selten ist; er ergibt ein Verhältniß der Giebelhöhe zur Basis wie 1:5. Wenn Exemplare unseres Gerätes zugänglich

<sup>3)</sup> Freilich nicht die Abbildung der Form bei Collignon Pl. I, 5. — Ganz uncharakteristisch ist

leider auch die betreffende Skizze in Furtwänglers Berliner Katalog T. VI 234.



sind, kann sich davon mit Hilfe eines größeren giebelförmig zurechtgelegten Buches überzeugen.

So scheint es mir denn kaum zweifelhaft, daß Birch und Furtwängler (zu *A* und *B*) im Rechte waren, wenn sie das Gerät für einen Firstdeckziegel erklärten. Welcher Art aber die Giebelbauten waren, denen sie angehörten, das liefs sich leider bisher nicht feststellen. Zwar in den Bereich der Gräberarchitektur weist schon die Verzierung mit kleinen Figuren, welche die Anbringung in mehr als Manneshöhe ausschließt. Auch sind *M—O* in Gräbern jenseits des Ilissos gefunden. Schlecht passen hingegen die auf der Akropolis ausgegrabenen Bruchstücke No. 7—11 dazu, ohne daß ich sie als entscheidenden Beweis für außersepulcrale Verwendung anführen möchte, da auf der Akropolis auch Fragmente von Grablekythen und Prothesisvasen zu Tage kommen, eine Tatsache, die noch ihrer Erklärung harret. — Giebelförmig eingedeckte Ziegelgräber<sup>4</sup>, an welche Furtwängler denkt, könnten wol eine ähnliche Firstdeckung haben, wie sie auch italische Steingräber nachbilden<sup>5</sup>, aber schwerlich eine so zierlich bemalte und so zerbrechliche, da sie, meines Wissens, mit Erde bedeckt wurden. Auch sind *M* und *N* nach Angabe des zuverlässigen Kunsthändlers, von dem sie die archäologische Gesellschaft erworben hat, nebeneinanderliegend in einem schmalen flachgedeckten Ziegelgrabe gefunden. Ferner wäre es immerhin sonderbar, daß niemals eines von den vorauszusetzenden fünf oder mehreren Zwischengliedern zu Tage kam. Endlich eignet sich offenbar das geschlossene Ende mit dem vorgelegten Kopfe schlecht zum Akroter. Einen einleuchtenden Vorschlag weiß ich aber nicht zu machen, nur darauf möchte ich hinweisen, wie sehr unsere Imbrices an die Tonverkleidungen erinnern, mit denen, wie uns das schöne Winckelmannsprogramm der Olympia-Architekten gelehrt hat, das Holzgebälk der ältesten dorischen Bauten verkleidet wurde. Wie diese haben auch jene in den feuchten Ton gemachte Bohrlöcher, welche zur Befestigung auf einer hölzernen Unterlage dienen konnten, *B C D O* am Mündungsrande, meist zwei im Scheitel desselben, *N* am geschlossenen Ende, beiderseits des Kopfes. Den Holzgiebel, für welchen diese Firstziegel bestimmt wären, dächte ich mir nicht stärker, als die Länge der Unterkanten an den Ziegeln, also als Bekrönung eines Aufbaus nach Art der Stelennaiske. Das aufgebogene Ende könnte natürlich nicht offen bleiben; es wäre durch ein Akroter in Form eines Zweidrittelkreises verschlossen, wie es an den Grabmalern auf bunten Lekythen des fünften Jahrhunderts nicht selten ist. Der Imbrex wäre demnach ähnlich angebracht, wie der im Allgemeinen gleichgestaltete rückwärtige Fortsatz der Mittelakroterien auf Marmorstelen. Die Verwendung solcher eingedeckter Holzstelen vermag ich freilich nicht nachzuweisen.

Athen, April 1886.

Franz Studniczka.

<sup>4</sup>) Wie Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 7, 13.

<sup>5</sup>) Birch *Hist. of anc. pottery* p. 150.



## ZU DEN GRIECHISCHEN KÜNSTLERINSCHRIFTEN.

Den kürzlich von Kaibel im »Hermes« gegebenen Mittheilungen über griechische Künstlerinschriften italienischer Herkunft möchte ich hier die folgende Notiz anreihen, durch welche die Zahl der späten Lysippinschriften eine Verringerung erfahren soll. In meiner Sammlung der griechischen Bildhauerinschriften (no. 477) mußte ich mich des Urtheiles über eine von Castello nach Angelo Poliziano erwähnte Inschrift des Künstlers enthalten, da das von Ersterem bezeichnete Capitel der *miscellanea* nichts davon enthält. Zu der Inschrift no. 487 gibt Dati als seine Quelle *miscellanea* des Angelo Cini de Montepulciano an, ein Werk, das ich unter diesem Autornamen nicht aufzufinden vermochte<sup>1</sup>. In beiden Fällen handelt es sich nicht nur um dieselbe Inschrift, sondern jener Angelo Cini de Montepulciano ist kein Anderer als der berühmte Humanist und Erzieher der Söhne Lorenzos de' Medici, welcher sich an Stelle des väterlichen Namens Ambrogini, in der Abkürzung Cini, nach seiner Vaterstadt Monte Pulciano Politianus nannte. Das 47. Capitel seiner Lorenzo gewidmeten *miscellanea* (Originalausgabe Florenz 1489) hat die Überschrift: *Quae Plinius super titulis ueterum artificum pendentibus prodiderit, ea de monumentis etiam ueteribus agnita romae: sicutique speciem Vergilianae aegidos* und beginnt mit den Worten: *romae nuper in atrio Mellinae domus, marmoream quandam ueluti basin aspeximus, in qua graece sic erat* σέλευκος βασιλεὺς λύσιππος ἐποίησε. *Id latine ualet, Seleucus Rex: Lysippus faciebat* u. s. w.

Florenz, Januar 1887.

Emanuel Loewy.

<sup>1</sup>) Mit dem liegenden Kreuz (×) sind die Citate die ich nicht verificieren konnte, bezeichnet.

## BIBLIOGRAPHIE.

- Arnold De Iride dea specimen I. Programm des Gymnasiums zu Nordhausen. 20 S. 4°.
- A. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München. 36. 37. Lieferung. 8°.
- Ch. Belger Beiträge zur Kenntnis der griechischen Kuppelgräber. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Friedrichs-Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1887. 40 S. und 4 Abb. 4°.
- H. Brunn Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. 5. Aufl. München 1887. 292 S. 8°.
- (J. de Courris) Reproductions de tableaux et objets d'art de la collection J. de Courris, exposés pendant le VIème congrès archéologique à Odessa en 1884. 13 Taff. (davon 8 Taff. Antiken: 2 Marmorköpfe, Bronzen und Terracotten.)
- A. Daremberg et E. Saglio Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines. Fasc. 11 (Cop—Del) = vol. I p. 1601—1703, vol. II p. 1—56. 140 Abb. Paris. 4°.
- Antike Denkmäler herausgegeben vom kaiserl. deutschen archäologischen Institut. Bd. I, Heft 1. Berlin, Imperialfolio. 5 Seiten Text und 13 Tafeln: 1. 2. Athenatempel auf der Akropolis von Athen. 3. Athena Parthenos, Marmorkopf in Berlin. 4. Faustkämpfer, Bronzestatue in Rom. 5. Bronzene Porträtstatue in Rom. 6. 6A. Parthenonzeichnungen Carrey's und des Nointel'schen Anonymus. 7. 8. Thontäfelchen aus Korinth im Berliner Museum. 9. 10. Schale und Untersatz des Sosias im Berliner Museum. 11. Wandbild aus Prima-Porta. 12. Griechischer Schmuck.
- Eschenburg Topographische, archäologische und militärische Betrachtungen auf dem Schlachtfelde von Marathon. Vortrag. Als Manuscript gedruckt. 19 S. 1 Karte. 8°.
- W. Fröhner Römische Spielmarken mit Darstellung des Fingerrechnens. Separatdruck aus der Zeitschrift des Münchener Alterthums-Vereins. 4 S. 12 Abb. 4°.
- A. Furtwängler Die Sammlung Sabouroff, Kunstdenkmäler aus Griechenland. Lieferung 15 (Schluß). Berlin. 9 Taff. mit erklärenden Texten. Einleitungen zu I. Sculpturen (52 S.), II. Vasen mit Excurs: Leda und Nemesis (18 S.), III. Terracotten (20 S.). Nachträge und Register (16 S.).
- Barclay V. Head Historia numorum. A Manual of grecic numismatic. Oxford. 808 S. 399 Abbildungen und 4 Tafeln. 8°.
- H. Heydemann Iason in Kolchis. Elfte Halle'sches Winckelmannsprogramm. 23 S. 1 Taf. 4°.
- G. Hirschfeld Die Felsenreliefs in Kleinasien und das Volk der Hittiter. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften.) Berlin. 75 S. 2 Taff. und 15 Abb. 4°.
- A. Kirchhoff Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets. 4. umgearbeitete Auflage. Mit einer Karte und zwei Alphabettafeln. Gütersloh. VI und 180 S. 8°.
- J. Langl und C. von Lützwow Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien. 11—13. Lieferung.
- S. Mele Sepolcri Acragantini. Trani. 34 S. 8°.
- E. Oberhummer Akarnanien, Ambrakia, Amphilochien, Leukas im Altertum. Mit 2 Karten. München. XVIII und 330 S. 8°.
- C. Rhoen Aachen zur Zeit der Römer. 17 S. 12°.
- L. Richer Pompei. Wandmalereien und Ornamente. Berlin, Wasmuth. 3. Lief. 6 Taff. Gr. Fol.
- Συλλογή ἀρχαιολογικῶν νόμων, διαταγμάτων καὶ ἐγκυκλίων. Ἐν Ἀθῆναις 1886. 98 S. 8°.
- L. von Ulrichs Arkesilaos. 19. Programm des v. Wagner'schen Kunstinstituts. Würzburg. 18 S. 1 Taf. 8°.
- L. Ulrichs Über griechische Kuntschriftsteller. Würzburg. 48 S. 8°.
- E. Wagner und H. Eyth Vorlagen aus dem Gebiet des klassischen antiken Ornaments für den Freihandzeichenunterricht. Karlsruhe. 1. Lief.



- Académie des inscriptions et belles lettres. Comptes rendus 1886. Paris.  
IV. série, tome XIV. E. le Blant, Communication sur les objets trouvés dans un mausolée de la via Salaria. S. 374—376.
- The Academy.  
No. 772. A topographical model of Syracuse. S. 129f.  
No. 776. F. Haverfield, Grote's maps of Syracuse. S. 204.
- Walford's Antiquarian.  
Russell Forbes, Recent Discoveries at Rome. S. 155—157.
- Nuova Antologia. Anno XXII.  
Fasc. 2. Brizio, Una Pompei etrusca. S. 290—311.
- Arte e Storia.  
No. 3. D. Macciò, Fiesole S. 19f.
- The Athenaeum.  
No. 3094. J. Hirst, Notes from Crete. S. 230f.  
No. 3097. F. C. Penrose, Notes of a short visit to Sicily in January 1887. S. 327.  
No. 3099. P. Lambros, Notes from Athens. S. 390f.
- Atti della reale academia dei Lincei. Anno 283. 1885. 1886. Rendiconti vol. II, fasc. 12.  
Barnabei, Di una rarissima iscrizione del Beneventano, relativa al culto di Giunone. S. 369—373.
- Boletín de la Real academia de bellas artes de San Fernando. Año VI. Madrid, 1886.  
Noviembre, Diciembre. L. Serrallach y Mas, Monumentos Romanos de Tarragona. S. 283—288. 315—319.
- Bulletin de Correspondance Hellénique. Année X. 1886.  
Fasc. 6. Homolle, Inventaires des temples Déliens en l'année 364. S. 461—475.  
Pottier et Reinach, Fouilles dans la nécropole de Myrina (Suite et Fin). S. 475—485. Pl. X.  
Reinach, Deux terres cuites de Cymé. S. 492—500. Pl. XIII.  
Année XI. 1887.  
Fasc. 1, 2. M. Holleaux, Tête de femme trouvée dans les ruines du sanctuaire d'Apollon Ptoos. S. 1—5. Pl. VII.  
P. Paris, Fouilles à Élatée: le temple d'Athèna Cranaia. S. 39—63. Pl. I. II. VI.  
P. Foucart, Les fortifications du Pirée en 394—393. S. 129—144.
- Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma.  
Gennaio. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 13—24.  
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 25—29. Tav. II.  
Febbraio. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 33—51.  
G. Gatti, Il monumento sepolcrale di un sutor a porta Fontinale. S. 52—56. Tav. III.  
C. L. Visconti, Di una testa di giovine Pan. S. 57—60. Tav. IV.  
G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 61—68.  
C. L. Visconti, Scoperte recentissime. S. 69.  
Marzo. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 13—24.  
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 25—28. Tav. II.  
Cenno necrologico (auf Henzen). S. 32.
- La Chronique des Arts et de la Curiosité.  
No. 2. Le grand camée de Vienne.  
No. 8. Les fouilles de Delphes.
- Εφημερίς ἀρχαιολογική 1886.  
Τεύχος τέταρτον.  
B. Στάης, Ἀγάλματα ἐξ Ἐπίδαυρου. S. 243—256. Taf. 11. 12. 13.  
Δ. Φίλιος, Κεφαλὴ ἐξ Ἐλευσίνος. S. 257—266. Taf. 10.

**Gazette des beaux arts.**

Février. M. Collignon, La sculpture antique au British Museum. 1<sup>ière</sup> article. S. 89—108. 6 Abb.

Avril. S. Reinach, *Courier de l'art antique*. 3<sup>ième</sup> Article. S. 331—344. 1 Taf. und 6 Abb.

**Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik. Band 135.**

Heft 1. O. Keller, Der Faden der Ariadne. S. 51—52.

**Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland. 1886.**

Heft 82. L. Schwörbel, Zur Topographie von Köln. S. 15—29 mit einem Holzschnitt.

Jsphording, Caesars Rheinbrücke. S. 30—34. Taf. II.

von Veith, Die Römerstraßen von Trier nach Köln und Bonn. S. 35—58. Taf. III.

H. Reuleaux, Weitere Ausgrabungen in Remagen. S. 59—74.

Voigtel, Römische Wasserleitung im Dome zu Köln. S. 75—81. Taf. IV.

P. Jörres, Römische Niederlassungen an der Ahr. S. 82—93.

**Journal des Savants.**

Février. G. Perrot, Les statues de Diane à Délos. S. 104—113.

**The American Journal of Archaeology and of the History of the fine Arts. vol. II.**

No. 4. J. H. Wright, Unpublished white lekythoi from Attika. S. 385—407. Taf. X—XIII.

A. Emerson, The portraiture of Alexander the Great, a terracotta head in Munich. S. 408—413.

**The Journal of Hellenic Studies. Vol. VII. 1886.**

No. 2. E. J. Poynter, On a bronze leg from Italy. S. 189—195. Pl. LXIX. LXIXA.

E. Harrison, The judgment of Paris. Two Unpublished Vases in the Graeco-Etruscan Museum at Florence. S. 196—219. Pl. LXX und 7 Abb.

E. A. Gardner, The early ionic alphabet. S. 220—239.

C. Waldstein, Notes on a collection of ancient marbles in the possession of Sir Charles Nicholson. S. 240—250. Pl. LXXI. C, 1 Abbildung.

L. R. Farnell, The works of Pergamon and their influence. S. 251—274. 1 Abbildung.

Cecil Smith, Nikè sacrificing a bull. S. 275—286. Pl. D. E.

**The Wiltshire archaeological and natural history Magazine. vol. XXIII. 1886.**

December. Maskelyne, Barbury Castle. S. 180—194, mit 2 Karten.

Knight, On Ringsbury and other camps in North Wiltshire. S. 195—200.

**Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abtheilung. Bd. XI.****Heft 4.**

Nekrolog auf Wilhelm Henzen.

W. Dörpfeld, Der alte Athenatempel auf der Akropolis. S. 337—351. Beilage-Tafel.

F. Studniczka, Zusammensetzungen im Akropolismuseum. S. 352—364. Taf. IX.

J. Böhlau, Perseus und die Gräen. S. 365—371. Taf. X u. Abb.

E. Petersen, Archaische Nikebilder. S. 372—388. Taf. XI.

C. Schuchhardt, Kolophon, Notion und Klaros. S. 398—434. Abb.

H. G. Lolling und P. Wolters, Das Kuppelgrab bei Dimini. S. 435—443.

R. Bohn, Thurm der pergamenischen Landstadt. S. 444—454. Taf. XII.

F. Dümmler und H. Swoboda, Berichtigungen. S. 445—448.

P. Wolters, Κόλινδρος τετράγωνος. S. 449—449.

F. Studniczka, Zur Künstlerinschrift des Atotos und Argeiadas. S. 449—450.

H. G. Lolling, Metrische Inschriften in Larisa. S. 450—451.

Funde und Litteratur. S. 451—456.

**Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abtheilung. Bd. II.**

Heft 1. W. Helbig, Sopra un ritratto di Livia. S. 3—13. Taf. I. II.

G. Henzen, Iscrizione trovata presso la galleria del Furlo. S. 14—20.

Conte di Monale, Delle antichità Falische venute alla luce in Civita Castellana e in Corchiano e della ubicazione di Fescennia. S. 21—36. Taf. III u. Abb.



- W. Helbig, Sopra una fibula d'oro trovata presso Palestrina. S. 37—39.  
 F. Dümmler, Iscrizione della fibula Prenestina. S. 40—43.  
 H. Heydemann, Le frecce amorose di Eros. S. 44—52. Abb.  
 Sitzungsprotocoll. S. 53—64.
- Mittheilungen der k. k. Centralcommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler. Wien 1886.  
 Heft 4. S. Jenny, Bauliche Überreste von Brigantium. Villa eines Vornehmen. S. 72—82. 1 Taf. und 4 Abb.  
 Ausgrabungen in Pola. S. 163f. (mit Abb. einer verstümmelten Kaiserstatue und eines Mithrasreliefs.)
- Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang X.  
 Heft 2. Jireček, Archäologische Fragmente aus Bulgarien. (Forts.) S. 129—209. Taf. VII. Studniczka, Aus Serbien. S. 209—216. 7 Abb.  
 Masner, Ein Spiegelrelief aus Caere. S. 222—225. Taf. VIII.
- Notizie degli scavi di antichità. Roma, 1886.  
 Ottobre S. 339—408. Novembre. S. 409—442. Dicembre. S. 443—468.  
 Indici epigrafici pel decennio 1876—1885.  
 1887. Gennaio. S. 1—48. Tav. I. Febbraio S. 49—84.
- The classical Review. Vol. I.  
 No. 1. A. S. Murray, Myron's Pristae. S. 3.  
 The Vases from Thera. S. 30.  
 No. 1. 2. 3. Cecil Smith, Report on Archaeology. S. 25—27. 80—83.
- Revue archéologique. Troisième série. Tome IX.  
 Janvier-Février. Dieulafoy, Fouilles de Suze. (suite et fin.) S. 1—9. Taff. I. II.  
 R. Cagnat, La nécropole phénicienne de Vaga (Tunis). S. 39—46. Taff. III. IV.  
 E. Muntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. S. 34—62.
- Kroatische Revue. Jahrgang II. Agram 1886.  
 Heft III. IV. J. von Bojničić, Denkmäler des Mithraskultus in Kroatien. S. 139—152 mit 2 Abb.
- Wochenblatt für Baukunde.  
 No. 13. 19. G. Mehrrens, Das Eisen im klassischen Altertum. S. 62—64. I.  
 No. 21. Herleitung und Entstehung des hieratischen Ornaments bei den Alten (nach Eichhorn). S. 102—104.
- Berliner philologische Wochenschrift.  
 No. 3. 4. 6. Bötticher, Die Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen. S. 65—68. 98. 162f.  
 No. 3. Die Porta praetoria in Regensburg. S. 68.  
 No. 4. 5. Purgold, Die Giebel des Heraions von Olympia. S. 98f. 130f.  
 No. 4. Die Ausgrabungen auf der Akropolis von Mykenä. S. 99f.  
 No. 9. Neue Funde in Italien. (Furlopass, Rudiae, Rhegium.) S. 258f.  
 No. 10. Neues von den Pergamenern. S. 290f.  
 Mehlis, Vom Obrigheimer Grabfelde. S. 291.
- Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. Band VIII.  
 C. von Veith, Das alte Wegenetz zwischen Köln, Limburg, Maastricht und Bavai. S. 97—124. Mit einer Karte.

## AMAZONENGRUPPE.

(Tafel 7.)

Das Casino der Villa Borghese birgt einige Sculpturwerke von nicht gewöhnlichem Interesse, die, wenn sie sich an einem entlegeneren Orte befänden, vielleicht längst die ihnen gebührende Publication und Würdigung erfahren haben würden. Zu ihnen gehört die auf Taf. 7 nach einer Photographie in Radirung wiedergegebene Gruppe.

Über die Herkunft des Werkes geben weder Nibby (*Monumenti scelti della villa Borghese*) noch Visconti (*Monumenti scelti Borghesiani*) irgend welche Auskunft und auch sonst war nichts in Erfahrung zu bringen. Zu Gerhard's<sup>1</sup> Zeit stand sie in dem kleinen Garten der Villa, d. h. hinter dem Casino. Der Marmor ist italisch und zeigt grobe, bläuliche Adern. Die Oberfläche hat theils durch Überarbeitung, theils durch Reinigung mit Säuren außerordentlich gelitten.

Die in mehr als halber Lebensgröße gehaltene Gruppe<sup>2</sup> zeigt auf stark anspringendem Pferde die jugendliche Reiterin in kurzem, die r. Brust freilassendem Chiton, dem bebuschten Helm<sup>3</sup> auf dem lockigen Haupt. Sie hat dem Pferd die Zügel schießen lassen; denn deren anliegender Theil ist antik und der jetzt ergänzte l. Arm kann, abgesehen davon, daß er den Schild gehalten haben wird, nicht viel anders gewesen sein. Mit der erhobenen Rechten schwingt sie die (ergänzte) Streitaxt gegen den Feind. Dieser, ein behelmter<sup>4</sup>, bartloser Krieger, nackt bis auf die hinten über fallende Chlamys, ist von dem Ansturm des Pferdes, dessen l. Huf seine Brust bereits berührt, niedergeworfen, so daß der Körper auf dem r. Knie ruht und das l. Bein sich weit zurückstreckt; mit dem r. Arm, dessen Faust noch den Schwertgriff hält, sucht er eine Stütze am Boden, während der linke über den Kopf erhoben nach zahlreichen Analogien jedenfalls den schützenden Schild hielt<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>) Neapels ant. Bildw. S. 14, 28.

<sup>2</sup>) Die Länge der antiken, nirgends gebrochenen, nur vorn und an den Seiten etwas abgearbeiteten Plinthe beträgt 1,07 m, die Breite r. 0,305, l. 0,32, die Höhe 0,035 durchschnittlich; sie ist nur wenig in das moderne Postament eingelassen. Letzteres, ringsum mit eingelassenen antiken Reliefs geschmückt, zeigt an der Rückseite außerdem ein eingesetztes modernes Stück mit einem Gesicht und der Inschrift *Bellatrix audetque viris concurrere virgo* (Virg. Aen. I 493).

<sup>3</sup>) Derselbe ist mit einem Pegasus und einem Greif verziert.

<sup>4</sup>) Auf dem Helm vorn ein laufender Hund.

Jahrbuch des archäologischen Instituts II.

<sup>5</sup>) Natürlich einen kleinen Schild mit einfachem Griff; jetzt ist die Hand bis übers Handgelenk ergänzt und irrigerweise geöffnet. Ergänzt ist sonst noch an dieser Figur die Vorderhälfte des Helmbusches und der mittlere Theil des l. Unterbeins; an dem zweiten Krieger: der r. früher an einer etwas andern Stelle aufruhende Unterarm bis zur Mitte des Oberarms, der l. Fuß bis zur Wade, während der größte Theil des r. Beines gebrochen, aber alt ist; an der Amazone außer dem im Text Bemerkten: Nasenspitze und Vordertheil des Helmbusches; an dem Pferd: Schweif, das r. Ohr und der freihängende Theil der Zügel; in dem



Ein zweiter Kämpfer ist bereits überritten und kauert in ziemlich wehrloser Lage unter dem Pferd; mit dem r. Unterarm, dessen Hand den Schwertgriff hält, aufruhend, die Linke zu einer ohnmächtigen Bewegung der Abwehr schwach erhebend; er trägt die Protome eines Löwenfells als Kopfbedeckung.

Die zahlreichen Mängel der Ausführung springen in die Augen. Haltung und Proportionen des zweiten Kriegers sind vollkommen verunglückt, obwohl man an dem ersten erkennt, daß eine gewisse Gedrungenheit im Original vorgebildet war. Der Oberkörper der Reiterin, der ungeschickt vorn über fällt, ist viel zu kurz gerathen, und endigt, da der Unterleib gänzlich fehlt, mit der Gürtung in der Linie des Pferderückens, während von den Beinen das sichtbare unverhältnißmäßig weit zurückgeht<sup>6</sup>, und das der Hinterseite, die überhaupt stark vernachlässigt ist, eine noch viel unnatürlichere Länge aufweist. Nebendinge, wie den hinterwärts schief verlaufenden Helm des Kriegers (auf der Abbildung nicht sichtbar), oder den Pferdeschweif, der seine geschmacklose Rückwärtskrümmung vielleicht erst dem Ergänzer verdankt, bringe ich gar nicht erst in Anschlag.

Allein wer über diese augenscheinlichen Unbeholfenheiten des Copisten einen Moment hinwegzusehen vermag, erkennt eine Schöpfung, oder ich will lieber sagen einen Stil, von nicht gewöhnlicher Kraft und eine Reihe auffallender Züge, welche aus der großen Masse dessen, was wir in Rom copirt sehen, merklich herausfallen und am wenigsten in den Amazonensarkophagen eine Analogie finden.

Stilistisch am schwersten unterzubringen ist das Pferd. Nach den naturalistischen, unter sich sehr auseinandergehenden Versuchen der archaischen Kunst, die nur auf den strengerem rothfigurigen Vasen zu einer festeren, eine Zeitlang nachwirkenden Form geführt hat, beginnt bekanntlich die Epoche des Pheidias mit der Idealisierung des gedrunenen attischen Pferdes, welches in dem kurzen, eleganten Galopp, wo es am liebsten gezeigt wird, »gut zusammengestellt«, wie der Reiterausdruck lautet, mit steilem, stolz gebogenem Hals und herausgedrückter Brust, bei möglichst geringer Deckung der Hinter- und verschiedenartiger legèrer Beugung der Vorderbeine, seine Vorzüge am wirksamsten entfaltet<sup>7</sup>. Erst die jüngere attische Kunst giebt, wie am besten am Mausoleum und an Vasen aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts wahrzunehmen, den Thieren eine gestrecktere und schlankere Gestalt und läßt sie auf zusammengestellten Hinterfüßen mit gleichmäßiger gehobenen Vorderbeinen<sup>8</sup> zu weiterem Sprunge ausgreifen, was in Verbindung mit dem zurückgeworfenen Kopf der Bewegung diejenige Leidenschaft und Heftigkeit verleiht, welche die Kunst von da an mehr und mehr beseelt. In diese Art schlägt das

1. Vorderhuf ein schmales Stück eingeflickt; der den Mann berührende Theil antik; Vorder- und Hinterbeine gebrochen, aber, wie es scheint, antik; ebenso der obere Theil des Maules.

<sup>6</sup>) Diese Art des Sitzes, wenn auch nicht so arg übertrieben, findet sich oft an antiken Reiterfiguren.

<sup>7</sup>) Vgl. Xenophon *de re equ.* X 3f. αἶρε τε τὸν

ἀνχένα ἀνωτάτω καὶ κυρτοὶ μάλιστα τὴν κεφαλὴν γοργοῦμενος, καὶ τὰ μὲν σκέλη ὑγρὰ μεταωρίζει κτλ. vgl. XI 8 ἐπὶ τῶν τοιούτων δὲ ἤδη ἵππων ἔπασσονται ἵππων καὶ θεοὶ καὶ ἥρωες γράφονται.

<sup>8</sup>) Vgl. etwa Xenoph. X 15 προβάλλεται μὲν τὰ στέρνα, αἶρει δὲ ἀνωτέρω τὰ σκέλη ὀρμίζόμενος, οὐ μόντοι ὑγρὰ γε.



Pferd der Borghesischen Gruppe im Allgemeinen ein. Auch im Einzelnen liegt die dem jüngeren Stil eigne schlankere Pferdebildung zu Grunde und wird durch den zu kurz gerathenen Hals mit dem etwas großen Kopf, dessen verfehlte Proportionen gewiß dem Copisten zur Last fallen, nur in geringem Maße verdunkelt. Andererseits verräth der hier vorliegende Typus noch nichts oder nichts mehr von jener Auffassung, welche auf den unteritalischen Vasen herrscht und in den realistischen Kunstschulen ihren Ursprung haben muß, wie man auch dann annehmen müßte, wenn nicht ein ganz in diesem Stil gehaltenes Gespann (von halber Lebensgröße) in Pergamon zu Tage gekommen wäre. Diese Gattung, welche in der Bewegung das frühere Feuer vergeblich sucht und auf den Vasen über einen stereotypen lahmen Galopp nicht hinauskommt, giebt den Leibern und namentlich den Extremitäten eine übertriebene Schlankheit und Zierlichkeit, die am stärksten in der oft beinahe rehähnlichen Kleinheit und Gestalt des Kopfes ausartet. Denn während der klassische Stil wesentlich im Einklang mit dem Geschmack der antiken Pferdekennner den knöchernen und sehnigen, trockenen und harten Charakter des Kopfes betont, den Nasenrücken möglichst breit, die Backenknochen als große, scharf begrenzte Flächen behandelt, ohne die Zwischentheile zu sehr einfallen zu lassen, ferner durch eine etwas über Natur steile Stirn und die scharf nach vorn geführte Nase auch hier eine Art attischen Profils hervorbringt, verfolgt jener jüngere Typus nahezu die entgegengesetzte Formgebung und erzeugt mit der starken Einziehung von Stirnseiten, Wangen und Unterkiefern, welche Augenknochen, Nüstern und Unterlippe unverhältnißmäßig heraustreten läßt, eine verkümmerte, äußerst unschöne und gemeine Erscheinung, die gegenüber dem *quadratum* der früheren, nach unten nur schwach verjüngten Kopfform den Niedergang des Geschmackes aufs deutlichste bekundet. Weiterhin lassen sich zweierlei Richtungen in der Pferdedarstellung verfolgen, die bis ans Ende der antiken Welt fortwirken. Die eine beginnt für uns mit dem Pergamenischen Altarbau, der auch hier mit der erdrückenden, aber gefühllosen Macht seiner Technik attische Traditionen neu zu beleben und naturalistisch umzubilden strebt. Sie dominirt, nur von den dortigen Übertreibungen befreit, in den Monumentalwerken der ersten Kaiserzeit, aber noch viel länger in der handwerksmäßigen Durchschnittstechnik, in deren Vorlagen dieser akademisch gewordene attisirende Stil sich eingebürgert hatte; mit wechselndem Erfolg wird hier dem gegen die klassische Zeit viel höher gebauten Thiere die alte Straffheit zu geben gesucht und in die ältere, doch schon etwas verschwommene Kopfform eine Menge die Klarheit der Structur beeinträchtigenden Details eingetragen. Die andere in den Werken des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. gipfelnde und später für die Renaissance maßgebende Richtung, die aber schon in den griechischen Rossen von San Marco anklingt, hat mit den klassischen Formen gänzlich gebrochen und operirt mit einer schweren, aber kleinköpfigen Rasse, mit deren wuchtigen Leibesformen die völlig gelockerte, oft wie geschwollen erscheinende Gesichtsmusculatur mit ihren schlaffen, unsympathischen Umrissen halbwegs harmonirt. Der ersteren von beiden Klassen nähert sich das Pferd unserer Gruppe, das hierin noch etwas strengere Tra-



ditionen und festere Formen bewahrt und, von der ersichtlich unbeabsichtigten Gedrungenheit abgesehen, die nächsten Analogieen in den Pferden der Mausoleumreliefs findet. — Soviel zur Beurtheilung des Borghesischen Pferdes, welches sowenig wie die sehr allgemein gehaltene Erscheinung seiner Reiterin, deren ursprünglicher Gesichtstypus obenein durch grobe Überarbeitung entstellt ist, einen Anhalt für die Herkunft des ganzen Werkes bietet.

Um so deutlicher redet die männliche Hauptfigur; sie ist in jeder Hinsicht die gelungenste und wohl geeignet, der stilistischen Analyse eine sichere Grundlage zu geben. So viel erkennt man sofort, daß ihr Original mit der attischen Kunst, welcher das Grundschema der Gruppe seine Entstehung verdanken mag, in keinem unmittelbaren Zusammenhang mehr stand. Dort würde ein mit zurückgesetztem Bein aufs Knie gesunkener Krieger auch in der Haltung des Oberkörpers nicht die Hauptbewegung verleugnen, die im Wesentlichen eine gestreckte sein müßte und höchstens, wie wir es dort zu sehen gewohnt sind, durch instinctive Rückwendung von Hand und Haupt unterbrochen würde. Hier dagegen erscheint die heftige Fall- oder Fluchtbewegung in der Mitte des Leibes plötzlich unterbrochen, indem die obere Körperhälfte dieser Richtung nicht nur nicht folgt, sondern eine grade entgegengesetzte einschlägt. Etwas Anderes ist es, wenn in dem klassischen Stil eine auf das Gesäß hingestürzte Figur, den Oberleib krümmend, Kopf und Hand nach der gleichen Richtung streckt, sei es vor der Wucht derjenigen Kraft, die sie niedergeworfen, sei es, daß diese Bewegungen zur Abwehr des auf sie eindringenden oder schon sie packenden Gegners dienen; auch da erscheint der Rumpf in der Mitte eingebogen, sogar das rückwärts Aufstützen des einen Armes, wie es unser Krieger zeigt, fehlt nicht; aber die Gesamthaltung des Körpers ist dennoch eine einheitliche und läßt nichts von jener Collision widerstrebender Bewegungen spüren, welche in unserm Falle zwischen dem halb eingezogenen Bauch und dem angespannten Brustkorb, dem Nachgeben hier, dem Ankämpfen dort, einen so interessanten Contrast erzeugt. Unstreitig wird dieses Widerspiel am Original in mancher Hinsicht noch lebhaftere Wirkungen hervorgebracht, z. B. an der aufgestützten Seite ein etwas stärkeres Heraustreten des Brustkastens über den Weichtheilen veranlaßt haben. Überhaupt läßt die geringe Ausführung, soweit nicht noch Überarbeitung beeinträchtigend dazukommt, Manches mehr errathen, was an einer Gestalt von dieser Tüchtigkeit der Anlage und Energie der Durchbildung nicht gefehlt haben kann; man muß z. B. voraussetzen, daß die angespannten Adern und Sehnen des aufgestützten Armes und Beines realistisch wiedergegeben waren und der Hals entsprechend durchgearbeitet war, wie auch das in dieser Lage unvermeidliche Hervortreten des Oberarmknochens aus der Schulter und des nur theilweis verdeckten Schlüsselbeines weit mehr als an der Copie wahrnehmbar gewesen sein wird. — Am überraschendsten wirkt jedenfalls der Kopf. Ich glaube, wäre das Gesicht abgesplittert und für sich allein zum Vorschein gekommen, man hätte von einem Barbaren- oder »Sclaven«-Kopf gesprochen. So sehr entfernt es sich von dem Idealtypus, den wir für einen kämpfenden Athener,

für einen Heroen überhaupt, erwarten. Die gebogene, breite Nase setzt an der Stirn mit einer breiten Querfalte an, unter der stark geschwellten Stirn sind die Brauen tief zusammengezogen und bilden mit dem Augenknochen eine tiefe Furche, die besonders auf der Schattenseite der Abbildung sichtbar ist. Wie die Nasenwurzel ist auch der breite Mund von Anstrengung und Ingrim verzo-gen; er ist von Natur breit, zudem merklich geöffnet, wodurch die obere Zahnreihe sichtbar wird<sup>9)</sup>, und zeigt an der Oberlippe je eine verticale Falte, ein Zug der ganz besonders dazu beiträgt, das ungemein Individuelle dieser Physiognomie zu erhöhen. Auch die starken Kinnladen thun das Ihrige hierzu.

Über die zweite Figur ist weniger zu sagen. Die glückliche Neuerung, einen Gefallenen unter das Pferd zu placiren<sup>10)</sup>, anstatt, wie üblich, die Marmor-masse durch einen Baumstumpf oder einen Pfeiler zu stützen, wird in ihrer Wirkung leider durch die handwerksmäßige Ausführung der Gestalt stark beeinträchtigt. Was die Löwenkappe betrifft, so ist dieselbe, ganz wie bei den drei hockenden Satyrn der *Galleria dei candelabri* im Vatican (No. 90)<sup>11)</sup> und wie das Rehfell bei den gleichfalls eine Schale tragenden Satyrn der Villa Albani<sup>12)</sup>, lediglich gewählt um einen Übergang zu der darüber ruhenden Masse zu gewinnen und für das Auge des Beschauers das Gefühl der hier nur äußerlichen Collision zu vermindern, für welchen Zweck ein Helm minder passend gewesen wäre. Von der über alle Maßen ungeschickt wiedergegebenen Figur bietet nur der Kopf ein Interesse. Auch dieser, wiewohl idealer gehalten als der erste, ist ungemein charakteristisch<sup>13)</sup>. Über dem klagend geöffneten Mund springt die Nase stark hervor. Sie ist gradliniger als die des anderen Kriegers, enthält aber in dem breit ansetzenden und dann verjüngten Nasenknochen, der sich von dem Fleischtheil scharf sondert, eine Gliederung, die in Verbindung mit den schmerzlich nach der Mitte hinaufgezogenen Brauen und der kurzen Oberlippe dem Gesicht eine gewisse Verwandtschaft theils mit den Alexanderköpfen, theils mit dem sogenannten Inopos<sup>14)</sup>, der geschleiften Borghe-sischen Amazone<sup>15)</sup> und der todten Amazone des Attalischen Weihgeschenks<sup>16)</sup> verleiht. Die Abbildung läßt dies nicht erkennen.

Die hervorgehobenen Momente deuten meines Erachtens nicht auf eine eklektische oder gar zu irgend einer Zeit gewohnheitsmäßige Copistenmanier, sondern vereinigen sich ungezwungen, um nach einer ganz bestimmten, mich dünkt wohlbekannten Stilrichtung hinzuweisen. Der Eindruck, der vor dem Original aller-

<sup>9)</sup> Sie erscheint in der Abbildung wie eine Falte der Oberlippe, während am Original trotz rück-sichtslosester Überarbeitung noch einzelne Zahn-einschnitte deutlich sind. Dagegen rührt die scheinbare Theilung der Nasenspitze lediglich von Bestofsung her.

<sup>10)</sup> Mit der Sitte der alterthümlichen Kunst, in gra-phischen Darstellungen den Raum unter den Pferden durch einen Gefallenen auszufüllen, hat dieser Gedanke nur noch wenig zu thun.

<sup>11)</sup> Visconti *Mus. Pio-Clem.* VII 4.

<sup>12)</sup> Piranesi, *raccolta di vasi ant.* 53. Die Gruppe, die jetzt in der Villa und im *Museo Torlonia* nicht zu finden ist, befindet sich vielleicht im *Palazzo Torlonia*.

<sup>13)</sup> Die Nase ist nicht so platt und unschön wie auf der Abbildung.

<sup>14)</sup> Friederichs-Wolters 1601.

<sup>15)</sup> Friederichs-W. 1400.

<sup>16)</sup> Friederichs-W. 1411. *Mon. dell' inst.* IX tav. 20. No. 5.



dings durch die eigenthümlichen Gröfsenverhältnisse<sup>17</sup> bedeutend verstärkt wird, ist genau derselbe, den wir von den Resten der von Brunn nachgewiesenen Attalischen Gruppen empfangen. Dieselbe Energie und Complication der Bewegung, dieselbe Widerstandskraft im Fall, ein Pathos wie es eben nur dieser Schule und den nächstverwandten eigen ist, und ein Realismus namentlich in der Gesichtsbildung, welcher in der Wiedergabe fremder Volkstypen zwar seinen Triumph feierte, aber sich nicht erschöpfte, so daß die vulgäre Physiognomie des Atheners nichts Auffallenderes hat, als die hochideale Bildung des jugendlichen todten Galliers in Venedig<sup>18</sup>. Sogar die merkwürdig kurzen Beine, eine in der Copie nur übertriebene Eigenthümlichkeit, hat die Figur mit der todten Amazone und dem todten bärtigen Gallier oder Giganten in Neapel<sup>19</sup> gemein, wenn auch im Allgemeinen eine erhebliche Ungleichheit der Proportionen in jener Gestaltenreihe herrscht. Freilich die vielen Hautfalten und sonstigen Details, welche dort die Oberfläche der Körper beleben, darf man an einer so geringen und durch moderne Hände noch entstellten Arbeit wie der Borghesischen Gruppe nicht suchen; die wenigen vorhandenen, aber vielbesagenden Andeutungen und der Gesamtwurf in Verbindung mit den auffallend übereinstimmenden Mäßen entscheiden die Zugehörigkeit<sup>20</sup>. Könnte man die Figur der Borghesischen Gruppe isoliren, etwa im Gypsabguss aufstellen, so würde kaum Jemand davortreten können, ohne unmittelbar an die eine oder andere Attalische Figur, noch mehr aber an das erinnert zu werden, was ihnen allen gemeinsam ist; denn genau stimmt keine einzige der bisher nachgewiesenen Figuren mit der unseren überein.

Vielleicht der wichtigste Punkt an unserer Gruppe ist aber bei alle dem noch gar nicht berührt. Er betrifft die Composition. Dieselbe ist ungemein flach gehalten und vermeidet mit Ausnahme der Schwerter das Herausspringen irgend welcher Theile aus dem idealen Rahmen, der durch die schmale, nur wenig abgearbeitete Basis gegeben ist; von der ohnehin stark vernachlässigten Hinterseite, wo Alles ins Platte geht, rede ich nicht. Das Bequemste wäre es, angesichts so untergeordneter Qualitäten, wie sie der Kappenträger und die Amazone aufweisen, dem Ganzen als solchem überhaupt keine Bedeutung beizumessen und hier nichts weiter als eine freie Zusammenstellung beliebiger Motive zu erkennen. Wir besitzen aber viel zu wenig Gruppenreste von ähnlicher Vollständigkeit, um hier nicht vielmehr lernen als corrigiren zu sollen. Wir haben vor der Hand keinen Grund und kein

<sup>17</sup>) Die Maße der männlichen Hauptfigur, soweit sie bei der starken Bewegung und mit ungenügenden Mitteln zu gewinnen waren, sind folgende:

r. Brustwarze—Lende (Schamwinkel)	0,195
Nabel—Schamlinie	0,065
Brusttiefe	0,175
Brustumfang, nicht ganz meßbar	± 0,63
Hüftenbreite	0,18+
Unterschenkel ungleich	± 0,28

Gesichtslänge	0,11
Gesichtsbreite	0,10.

<sup>18</sup>) Friederichs-W. 1403. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 3.

<sup>19</sup>) Friederichs-W. 1411. 1407. Vgl. Gerhard Neapels ant. Bildw. S. 46 u. 50.

<sup>20</sup>) Die in Delos mit der Agasias-Inschrift nah zusammengefundene, von Reinach (*Bull. d. corr. hell.* 1884 VIII p. 179) verglichene Figur scheint in all diesen Beziehungen nur eine sehr allgemeine Verwandtschaft zu bekunden.



Recht zu bezweifeln, daß diese reliefartige Anlage schon dem Original eigen war und in diesem Zwang die eigentliche Ursache lag, wenn dem copirenden Stümper die Proportionen des unter dem Pferd placirten Mannes sowie der stark vorgebeugten Reiterin mißriethen. Warum aber diese Art der Composition, da es doch ganz besonders in der Diadochenzeit nicht an Gruppen fehlte, die freier und mehr nach unserem Geschmack angelegt, d. h. für die Rundansicht berechnet waren? Nöthig und üblich war diese Manier im Grunde doch nur da, wo sich mehrere Gruppen, überhaupt eine größere Figurenzahl aneinanderreihete, wie dies die alte Kunst — mit unseren Stilbegriffen unvereinbar — liebte; wobei höchstens, wie zuweilen erkennbar<sup>21</sup>, eine Wand oder ein sonstiger Hintergrund den Pseudoreliefs zu Hilfe kam. Auch Amazonengruppen dieser Art muß es gegeben haben und die Neapler, ehemals in Rom befindliche Amazone<sup>22</sup>, die getroffen vom Pferde sinkt, brauchte nicht erst aus einem Relief genommen zu werden; ebensowenig die unsrige. Die Figuren von der Akropolis machen nun zwar den Eindruck einer freieren Bewegung, aber das erscheint vielleicht nur deshalb so, weil die Reiter, mit denen sie verbunden waren, fehlen. Sieht man genauer zu, so begegnet in dem bärtigen Venetianer<sup>23</sup>, der offenbar im Fallen das Schwert in den Leib des gegnerischen Pferdes bohrt, eine Figur von so absonderlich flacher Anlage, daß es, um sie in einen Reliefgrund zu setzen, kaum der geringsten Änderungen bedürfte, wie denn auch die Basis an ihrer breitesten Stelle sich kaum von der Plinthe eines Frieses unterscheidet. Ja mehr als das. Keine einzige dieser Gestalten läßt den Gegner vorn oder im Hintergrunde erwarten, wie dies doch bei der Ludovisischen Galliergruppe evident ist und nicht minder an der kleinen Bronzefigur des reitenden Alexander aus Herculaneum; alle folgen entweder strict einer Hauptlinie, wie die vier lang hingestreckten Todten, deren Lage unter anderen Umständen, d. h. ohne einen bestimmten Zwang weit größerer Mannigfaltigkeit fähig gewesen wäre, oder wie der Zurücktaumelnde in Venedig<sup>24</sup>, dessen Blicke gradeaus gerichtet sind, wie endlich der sitzende, oft mit bekannten Relieffiguren verglichene Verwundete in Neapel<sup>25</sup>, oder aber sie fügen sich wenigstens, wie die Pariser Figur<sup>26</sup> und die beiden hockenden Perser<sup>27</sup>, ungezwungen in die schmale Reihe, d. h. in dasjenige Compositionsprincip, welches gleich Anfangs von Brunn erkannt, in der Borghesischen Amazonengruppe uns zum ersten Mal leibhaftig vor Augen tritt. Damit würden wir denn auf den Wortlaut des Pausanias zurückgewiesen, welcher besagt, daß die Pergamenischen Sculpturen auf der Akropolis  $\pi\rho\delta\varsigma\ \tau\tilde{\omega}\ \tau\epsilon\acute{\iota}\chi\epsilon\iota$  standen. Wie es bei so naher Anlehnung an die Wand möglich war, daß eine der Statuen vom Sturm ins Theater hinuntergeworfen wurde, wird sogleich klar werden.

<sup>21</sup>) z. B. Paus. X 11,1. V 25,2 (5).

<sup>22</sup>) Clarac 810 B. 2028 B.

<sup>23</sup>) Friederichs-W. 1404. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 2.

<sup>24</sup>) Friederichs-W. 1405. *Mon. dell' inst.* a. a. O. No. 1.

<sup>25</sup>) Friederichs-W. 1406. *Mon. a. a. O.* No. 4.

<sup>26</sup>) Clarac 280, 2151. [Die Figur ist nicht nach St. Germain gekommen, sondern noch im Louvre. Red.]

<sup>27</sup>) Friederichs-W. 1406. *Mon. a. a. O.* No. 6 und Fried.-W. 1409. *Mith. d. Ath. Inst.* I Taf. 7.



Ich habe mich zunächst mit dem breiten Stück Mauerwerk abzufinden, in welchem Bötticher<sup>28</sup> unter lebhafter Zustimmung Overbeck's *Plast. II*<sup>3</sup> 205 das Postament unserer Gruppen wiedergefunden zu haben glaubte. Nach Bötticher hätte dasselbe eine Breite von 16 Fuss und eine Länge von 50, also eine Form, die von der nicht mit angegebenen Höhe abgesehen einen geeigneten Platz für jene Statuenmasse zu bieten schien. Inzwischen hat sich herausgestellt, wie schon aus Michaelis'<sup>29</sup> Plan zu ersehen, daß dieses breite Mauerwerk keineswegs auf die Südseite beschränkt ist, sondern sich ohne Unterbrechung um die spitze Südostecke herum noch um ein gutes Stück an der Ostseite entlang zieht, während die Hauptstrecke, die jetzt ca. 95 m beträgt, nach Westen hin sich vielleicht noch weiter ausdehnte, was erst durch Aufgrabung festzustellen wäre. Diese Anlage, welche, wie man ohne Weiteres erkennt, für ein Bathron auch des figurenreichsten Weihgeschenks etwas Ungeheuerliches wäre, ist eben gar keine isolirte Aufmauerung, sondern gehört zu der in dieser Burggegend durchgehenden Verbreitung der Mauer und geht bis zu einer Tiefe hinab, die an dem Felsansatz 15—20 m erreicht. Das Ganze ist lediglich als Stützmauer für die gewaltige, dahinter befindliche Aufschüttung zu betrachten<sup>30</sup>.

Wenngleich damit die Bötticher'sche Hypothese fällt, so bleibt doch bestehen, daß diese 6 $\frac{1}{2}$  m breite Aufmauerung sich in der einen oder anderen Weise zur Aufstellung der Gruppen verwenden liefs. Da nun die Mauer schwerlich in ihrer ganzen Breite soweit über das antike Niveau emporragte, daß die Aussicht versperrt und der Platz auf der Burg in unnöthiger Weise verengt wurde, sondern wohl in eine kleinere, mehr balustradenartige Schutzmauer endigte, so ergibt sich folgende Alternative: entweder das mehr als 6 m breite Mauerplateau ragte nur wenig aus dem Boden empor; dann würde die flache, reihenweise Composition der darauf zu placirenden Gruppen unverständlich und vielmehr eine Anlage zu erwarten sein, wie sie der Ludovisische Gruppenrest verräth; oder aber es war terrassenförmig abgestuft<sup>31</sup>; dann erklärt sich nicht nur jene reliefartige Anordnung, sondern auch der Ausdruck des Pausanias, es erklärt sich vor Allem auch, wie eine Figur durch den Sturmwind hinübergeschleudert werden konnte. Brunn, der aus ganz anderen Gründen, nämlich mit Rücksicht auf die Statuengeschmückte Pyra des Hephaistion und ähnliche Werke der Diadochenzeit, für die Originale der Athenischen Gruppen einen terrassenförmigen Bau in Pergamon annahm, meinte die Sieger hätten in einer höheren Etage gestanden, als die Unterliegenden<sup>32</sup>; eine Anordnung, durch welche die Kampfgruppen, wie mir scheint, zerrissen, des Anscheines wirklichen Lebens verlustig gehen würden. Schon Michaelis<sup>33</sup> hat hier widersprochen. Wohl aber mag im Unterschied von den drei menschlichen Kämpfen,

<sup>28</sup>) Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis S. 68 f.

<sup>29</sup>) Paus. *descr. arc. Ath.* Taf. I 29.

<sup>30</sup>) Die einzelnen hier verwertheten Daten werden dem Architekten Herrn Kawerau in Athen verdankt.

<sup>31</sup>) Vgl. Michaelis *Mitth. d. Ath. Inst.* II 15: »ein

bedeutender Theil dieser Breite (der Mauer) dürfte vielmehr für eine oder mehrere Stufen in Abzug zu bringen sein, wie ich dies auf meiner Wandkarte vermuthungsweise angegeben habe«.

<sup>32</sup>) *Ann. dell' inst.* 1870 p. 316 f.

<sup>33</sup>) *Mitth. d. Ath. Inst.* II 14, 10.

wo beide Parteien Sieger und Unterliegende aufwiesen, für den Kampf und Sieg der Götter über die Erdgebornen ähnlich wie auf den jüngeren Gigantenvasen eine erhöhte Stellung der Himmlischen passend geschienen und deren Erscheinung das Ganze beherrscht haben, etwa in der Art, daß zu den Seiten Perser- und Gallierschlacht, in der Mitte unterhalb der Giganten der mythische Kampf der Athener und Amazonen seine Stelle fand<sup>24</sup>.

Berlin.

Maximilian Mayer.

## SILBERNER SCHMUCK AUS CYPERN.

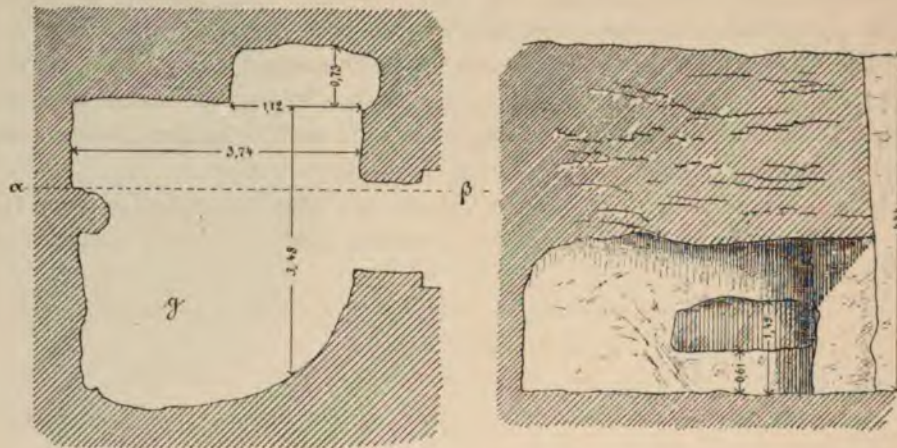
(Tafel 8.)

Der silberne Schmuck, dessen besterhaltne Stücke nebst einer Reconstruction des ganzen nach einem vortrefflichen Aquarell des Herrn Foot auf Tafel 8, 1. 2 in Radierung wiedergegeben sind, wurde gefunden in einem Grabe der Nekropole bei Polis tis Chrysokou, welche Max Ohnefalsch-Richter im Frühjahr und Sommer 1886 für Herrn Watkins in Larnaka ausgrub und über deren Beschaffenheit und Ausdehnung noch in diesem Bande des Jahrbuchs in einem Aufsätze »attische Lekythos aus Cypern« das wesentlichste angegeben werden wird. Das Grab, in welchem der Schmuck gefunden wurde, — in Ohnefalsch-Richters Fundbericht Nekropole II, No. CCV —, ist umstehend im Grundrisse und in einem auf der Linie  $\alpha\beta$  genommenen Durchschnitte dargestellt; es zeigt den gewöhnlichen Typus der älteren Gräberreihe dieser Nekropole. Ein langer Dromos ohne Treppe führt zu einer unregelmäßigen annähernd viereckigen Kammer mit ungleich langen Seiten. Rechts von der Thür

<sup>24</sup>) In Claude-Beilleures Verzeichniß der in Rede stehenden Statuen, welches sich mit unserm Vorrath nur theilweis deckt, insofern die drei Venetianer fehlen und statt dessen drei neue, noch nicht wiedergefundene Figuren auftreten, wird eine der letzteren, eine weibliche, folgendermaßen beschrieben: *forma decora, confossa paullo super mamillam dextram, quam prostratum infantulus eius arida sugens ubera amplexitur*. In der Meinung, diese Gestalt mit der todtten Neapler Amazone identificiren zu müssen, griff Klügmann (Arch. Ztg. 1876 S. 36) zu der Vermuthung, ein Renaissancegelehrter habe das Kind selbstständig hinzugefügt, um eine jener

Gruppen herzustellen wie sie von antiken Künstlern berichtet werden (Plin. N. H. XXXIV 88. XXXV 98). Das Richtige liegt aber außerordentlich nahe. Es war nichts Anders als eine todtte Gallierin mit ihrem Kinde. Solche Scenen sehen wir auf dem Deckel des Amendola-Sarkophags (*Mon. dell' inst. I tav. 31*) dargestellt, wo nur das Barbarencostüm der Kinder in Abrechnung zu bringen ist. — Robert hat auf Sarkophagen die todtte Attalische Amazone von Neapel wiedererkennen wollen (vgl. Sitzungsbericht der archäol. Ges. 3. April 1883. Arch. Zeit. XLI S. 102).





beim Eintritt befindet sich eine Nische in der Wand. Während diese selbst leer war, fand sich an dem mit *g* bezeichneten Punkte eine Art Lager aus drei flachen Steinen hergestellt; am Ende des dritten Steines entdeckte Herr Frank Christian, welcher zufällig die Ausgrabung besuchte, die Reste des Silberschmucks, unmittelbar daneben fanden sich die anderen Gegenstände aus Edelmetall, welche gleich zu besprechen sein werden, so daß aus der Fundstelle des Schmuckes auf seine Verwendung kein Schluß zulässig ist. Die Bestimmung der Verwendung hängt in erster Linie ab von der Ausdehnung, welche wir dem unversehrten Schmucke zuzuschreiben haben. Die Reconstruction (Taf. 8, 1a) gibt dem Schmuckstück sieben Platten und zwei Ansätze zu Schlusstückchen von unbestimmter Ausdehnung. Erhalten ist ein Stück von vier Platten und eines von zwei Platten, welches letztere unsere Tafel 8, 1 wiedergibt, ferner Bruchstücke der kleinen Platten mit den Sphingen; außerdem sind kleine Reste vorhanden, welche zwingen, mindestens eine siebente Platte anzunehmen. Da die Platte ungefähr 5,5 cm breit ist, würde dies für das sicher vorhandene auf eine Ausdehnung von beinahe 40 cm führen. Für einen Kopfschmuck würde diese Ausdehnung schon zu groß sein, außerdem würden hier die Glöckchen einen störenden Eindruck machen. Für einen Gürtel sind allerdings 40 cm zu knapp. Nun spricht aber alles dafür, daß die vorhandenen kleinen Reste zwei verschiedenen Platten angehören, so daß dann jede Platte in vier Exemplaren vorhanden war und es ist sehr wahrscheinlich, daß in zwei anders verzierten rechteckigen Platten, von welchen unsere Tafel eine im Zustande der Erhaltung (2), die andere (2a) in Reconstruction wiedergibt<sup>1</sup>, der vordere Verschluss des kettenartigen Schmuckes vorliegt. Wir würden dann auf eine Ausdehnung von mindestens 55 cm kommen, welche für

<sup>1</sup>) Beide Platten, welche nach außen ein wenig convex sind, sind so verbunden zu denken, daß die beiden auf unserer Tafel oberen Kanten unmittelbar an einander stoßen. Dann entsteht

ein Quadrat und die Füße sämtlicher Thiere, welche dem Rande am nächsten sind, stehen auf dem Außenrande.



einen Frauengürtel gerade passend sein würde, so daß ich mich der Kürze halber der Benennung Gürtel als der wahrscheinlichsten bedienen werde.

Der Gedanke an einen Hormos ist ausgeschlossen. Wenn zu einem solchen rechteckige Platten verwendet werden, so dürfen ihre Seiten nur am obersten Punkte mit einander verbunden sein, sollen dagegen die Seiten in ganzer Ausdehnung an einander schließeln, so müssen die Platten Trapezform haben.

Zur Zeitbestimmung des Grabes müssen wir über die mitgefundenen Gegenstände einen Überblick geben. An Schmucksachen fanden sich in demselben Grabe neben dem Gürtel:

1. Die Bestandtheile eines Halsschmucks aus Gold in ägyptisierendem Stile, welche auf unsrer Tafel No. 5 abgebildet sind.
2. Ein goldner Ohrring, abgebildet auf der Tafel unter No. 3.
3. Zwei Paar silberner Ohrringe derselben Form; dieselben sind fein granuliert und waren vergoldet.
4. Drei Paar silberne Armbänder, eines massiv und dünn, das andere hohl und stärker, das dritte stark und massiv; das erste Paar hatte eine Windung, das zweite  $2\frac{1}{2}$ , das dritte war zerbrochen.
5. Vier kleinere silberne Spiralen (Ohrringe).

Ferner: Fragmente einer dünnen silbernen Nadel, ein kleiner silberner Spiralring von  $1\frac{1}{2}$  Windungen, ein »halbmondförmiges Silberornament«.

Außerdem fand sich ein eiserner Kandelaber von 1,135 m Höhe; eine dünne, gänzlich unverzierte Eisenstange theilt sich unten in drei eben solche Füße, oben trägt er eine kleine eiserne Scheibe; daß diese bestimmt war eine thönerne Lampe zu tragen, geht aus einem Exemplar hervor, das Ohnefalsch-Richter bei Kurion ausgrub, an welchem eine Lampe mit der Platte durch Oxydation verbunden ist (jetzt im Cyprus-Museum zu Levkosia). Ferner fanden sich Reste eines gewöhnlichen eisernen Messers und zwei bröclic Strigeln.

Der Inhalt des Grabes an Thongeschirr war ungewöhnlich dürftig; die Formen sind umstehend abgebildet. Es fanden sich zwei einfache Muschellampen (2), das heißt runde Näpfchen, welche durch Eindrücken des Randes an zwei Stellen mit einer Art Schnabel versehen sind (ein solches Exemplar abgebildet bei A. Palma di Cesnola Salamina p. 279, Fig. 274). Aus demselben groben Thon war ein schlankes Gießgefäß mit einem Henkel (5), ein andres einhenkliges von bauchiger Form (4) und ein mäßig tiefer Napf (1). Etwas fortgeschrittner in der Form war ein halbkugelförmiger Napf, an welchem Fuß und Rand besonders profiliert waren, mit zwei warzenähnlichen Ansätzen an den Seiten, dessen Oberfläche dunkle Färbung mit weißen Horizontalstreifen zeigt (3). Außerdem enthielt das Grab drei Kylikes der ältesten attischen Form mit kurzem Fuß, tiefsitzenden Henkeln und einem Rande, welcher gegen den Grund in scharfer Kante abgesetzt ist (6).

2) Ohnefalsch-Richter verweist auf die Abbildung eines analogen Stückes aus einem andern Grabe; danach scheint es mir eine Scarabaeusfassung zu

sein, an welcher nur der dünnere Drath, welcher durch die Bohrung gieng, weggebrochen ist.





Die Nekropole enthielt zahlreiche attische Importwaare etwa der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, welche dagegen, wie aus historischen Gründen begreiflich ist, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vollständig fehlt. In unserm Grabe können allenfalls die schwarzgefirnißten Schalen attische Importwaare, sie können aber auch locale Nachahmung sein; alles übrige ist sicher kyprisches Fabricat. Wir müssen demnach die Frage aufwerfen, ob das Grab geschlossen wurde vor der Blüte des attischen Handels auf Cypern oder ob es in jene lange Kriegszeit fällt, in welcher die Kyprier wiederum auf ihre eigene Kunstfertigkeit angewiesen waren.

Die Schalen attischer Form sprechen zwar mehr für das frühere Datum, wären aber auch noch gegen, sogar nach 500 denkbar; ebenso läßt sich von der Form der Ohrringe kein sicheres Kriterium herleiten. Daß genau entsprechende Exemplare in Gräbern gefunden worden sind, welche Vasen strengen Stils des Kachrylion und Hermaios enthielten, entscheidet nach keiner Richtung. Indessen spricht der Goldschmuck, namentlich die Maske mit langem Haar (Taf. 8, 5), entschieden zu Gunsten des früheren Ansatzes. Diese Maske, welche auch auf griechischem Boden weit verbreitet ist (vgl. Furtwängler, *Broncefunde aus Olympia* S. 71 und *Archäologische Zeitung* 1884, S. 111), ist stets begleitet von anderen hocharchaischen Formen. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir das Grab in Rücksicht auf die schwarzgefirnißten Schalen gleichzeitig mit dem Beginn des attischen Importes, das heißt spätestens gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts setzen.

Wir haben also das Recht den Gürtel als Erzeugniß einheimisch kypri-scher, durch griechische Vorbilder höchstens mittelbar beeinflusster Kunstübung zu betrachten.

Jede Platte besteht aus zwei aneinander gelötheten Silberblechen, nur das muthmaßliche Gürtelschloß besteht aus drei Schichten und ist auf der Außenseite vergoldet. Die Darstellungen sind erst eingestempelt, dann granuliert. Die Platten drehen sich durch Scharniere um Stifte; am unteren Rande jeder Platte befinden sich nahezu zwanzig in Löchern befestigte kleine Ringe, welche an einer Schnur aus Silberdrath kleine hohle Silberglöckchen tragen, offenbar eine Nachahmung von Quasten aus irgend einem Faden. Dieselben zeigen vielfach dicht vor dem unteren Ende einen Einschnitt; dieser mag aus der noch heute bestehenden Sitte zu erklären sein, Quasten unten zusammenzubinden, um sie zu schonen.



Die Analyse der Darstellungen und der Ornamente führt in kyprischer und verwandter Kunst überall auf zahlreiche Analogieen, ohne daß ein stilistisch genau entsprechendes zweites Denkmal existierte. Zur reichen Decoration des Gürtels selbst steht die etwas luftige Verzierung des Schlosses in einem gewissen Gegensatz, der aber recht gut beabsichtigt sein kann. Die gitterartige Gliederung des Ganzen ahmt Holzwerk mit aufgenagelten Leisten nach, mag aber unmittelbar auch von Elfenbeinschnitzereien übertragen sein. Die Sternrosette, welche die Ecken füllt, ist ein ursprünglich ägyptisches Ornament und dient häufig zur Ausfüllung leerer Räume bei macanderartigen Motiven (vgl. *Prisse d'Avennes Plafonds* passim), ähnlich auf dem Sarkophag von Klazomenae *mon. dell' inst.* XI, 14, und häufig auf polychromen Marmorstatuen zur Decoration des Gewandsaumes, als obere Einfassung einer Selinunter Metope (*Serra di Falco le antichità della Sicilia* II, 25. Benndorf Metopen von Selinus Taf. II). Zur Ausfüllung quadratischer Felder dient sie auch auf Alabasterplatten von Byblos, abgebildet bei Perrot *Histoire de l'art* III, S. 132f. Fig. 77 u. 79. Auf Münzen von Halikarnafs dient sie zur Ausfüllung des *quadratum incusum*; in etwas trockner Stilisierung ist sie auf die Dipylonvasen übergegangen, zur Füllung metopenartiger Felder. Der weidende Steinbock ist von rhodischen Vasen her bekannt, stilistisch nahe steht auch die Schale von Kurion (Cesnola Cyprus S. 337); der lanzettenförmige Baum vor dem weidenden Thiere soll wol eine Cypresse sein, er kehrt ähnlich wieder auf der Silberschale von Kurion (Cesnola Cyprus S. 329, besser Ceccaldi *monuments de Chypre* pl. X = Perrot III § 789, Fig. 552) und der Silberschale von Dali (Longperier *musée Napoléon* III pl. XI = Perrot III S. 771, Fig. 546) und der Schale von Caere (Grifi *monumenti di Cere antica* tav. V Fig. 1 = Perrot III S. 769, Fig. 544). Vielleicht haben wir denselben Baum auf den Gürtelplatten zwischen den beiden Greifen zu erkennen. Für die ornamentale Verwendung des stehenden Löwen ist mir keine genaue kyprische Analogie bekannt. Der Löwe mit umgewandtem Kopf kehrt sehr ähnlich auf den chalkidischen Vasen wieder, auch auf dem Caeretaner Goldschmuck finden sich Analogieen. Die kleinen dem Schloß zunächst befindlichen Platten zeigen zwei Sphingen, welche symmetrisch an einem ornamentalen Baum emporsteigen. Die Gruppe kehrt sehr ähnlich wieder auf den Kapitellen bei Cesnola Cyprus S. 117 (Provenienzangabe «Golgoi» d. h. Athienu wird von Cesnolas damaligem Factotum Vondizianos geleugnet), besser bei Perrot III Tafel 9 Fig. 152 abgebildet, und auf der schon citierten Schale von Kurion (Ceccaldi pl. X = Perrot III S. 789, Fig. 552). Zu vergleichen sind auch die um denselben Baum gruppierten Greife und Böcke auf derselben Schale, sowie die Böcke auf der Vase von Larnaka (Cesnola Cyprus S. 55 = Perrot III S. 706, Fig. 518). Ein mehr naturalistisch gehaltener Baum, an welchem in derselben Weise Antilopen emporsteigen, kommt auf ägyptischen Denkmälern vor, die weitergehende Stilisierung und die Ersetzung der Böcke durch Fabelthiere scheint sich in Syrien vollzogen zu haben. Den oberen Abschluß dieser kleinen Platten bildet ein einfaches Flechtband. Dies ursprünglich assyrische Ornament wird auch sonst in der kyprischen Kunst regelmäßig zur Trennung verschiedener Felder verwendet. Sehr häufig



dient es auf den metallenen Schalen zur Scheidung der verschiedenen Zonen, erscheint aber auch auf Vasen wie Cesnola Cyprus S. 394 (= Perrot III S. 710, Fig. 522) und Perrot III S. 711, Fig. 523. Ähnlich wie auf letztgenannter Vase erscheint das Flechtband als Seiteneinfassung neben einer triglyphenartigen Horizontaltheilung noch auf dem argivischen Bronzebeschlag aus Olympia (Abhandl. d. Berl. Akad. 1880 S. 12 ff.). Ohne Frage paßt dies Ornament vortrefflich in die Formensprache derjenigen orientalisierenden Stile, welche, wie unser Gürtel, eine ausgesprochene Vorliebe für weiche runde Formen haben. Auffallend für ein kyprisches Kunstwerk, wenn auch nicht ohne anderweitige Analogie, ist, daß auf den Platten mit den zwei Greifen statt des Flechtbands ein Ornament derselben Funktion aus einer ganz anderen Stilrichtung auftritt, der Maeander. Den Kampf dieser beiden Ornamente treffen wir noch auf zwei andern Gebieten abgeschlossenen Kunststiles, einmal auf den rhodischen Vasen und dann auf jenen Goldsachen, welche hauptsächlich durch die Funde von Caere und Praeneste (Grab Regulini-Galassi und Bernardini) bekannt und schwerlich phoenikisch, sondern wahrscheinlich vorderasiatisch, vielleicht lydisch sind (z. B. Museum Gregorianum I tav. 76, 1. 2). Auf den rhodischen Vasen kann man noch verfolgen, wie fremd das geradlinige Ornament in diesen üppigen Stil eindringt; ohne Zweifel stammt auf diesen Vasen der Maeander, das Hakenkreuz, sowie das raumfüllende schraffierte Dreieck von dem jetzt auch aus Rhodos bekannten geometrischen Stil (vgl. Jahrbuch I S. 134 ff.). Lehrreich ist es nun zu beobachten wie die rhodischen Vasenmaler jenem Dreieck und dem Hakenkreuz runde Schnörkel anhängen, bis etwas ganz anderes daraus wird; häufig finden sich wie zur Probe runde und eckige Formen nebeneinander (vgl. Salzmann *Nekropole de Camirus* und Longpérier passim). Auf der Vase *mon.* IX 5, welche der rhodischen nahe steht, theilen sich Maeander und Flechtband in denselben auszufüllenden Raum. So ist auch in die Ornamentik des kyprischen Silbergürtels und in jenen orientalischen Goldstil der Maeander wahrscheinlich von außen eingedrungen, aber ein Schwanken ist nicht mehr bemerkbar. Die Urheimath des Maeanderbandes ist wahrscheinlich in Syrien zu suchen. Wenigstens erscheint er zuerst auf ägyptischen Wandgemälden am Gewande einer Semitin, welche zu einer Einlaß gehörenden Horde gehört (Rosellini I no. 26 Wilkinson-Birch I p. 480 pl. 12, 3, ähnlich auf der erwähnten kyprischen Vase Cesnola Cyprus S. 394). Auf ägyptischen Plafonds ist der Maeander kein Bandmuster, sondern ein Treppenmotiv. Die übrigen zur Bildeinfassung verwendeten Ornamente des Gürtels, das Band aus Lotosblüten und -knospen und der aus Voluten und Palmetten gebildete Baum sind auch sonst auf kyprischen Denkmälern nicht selten, beide zusammen finden sich zum Beispiel an dem Sarkophag von Amathus (Cesnola Cyprus pl. XIV, XV. Perrot III S. 608, Fig. 415 ff.). Auf dem Felde der Platten wechseln zwei Darstellungen regelmäsig ab. Beide sind in streng decorativem Stile gehalten, jedoch nicht in ganz gleichmäsigar Weise. Dadurch daß auf der einen Platte das Randornament mehr vorherrscht und die Hauptdarstellung streng heraldisch geordnet ist, dient diese selbst gewissermaßen wieder zur Einrahmung der Hauptdarstellung auf der anderen Platte.



Wir erkennen hier eine mächtig von rechts nach links ausschreitende Gestalt, deren nacktes rechtes Bein aus dem quadratisch gemusterten, unten rund zugeschnittenen Gewande hervortritt; man erkennt dafs die Hände sich nahe bei einander auf der Mitte der Brust befanden und mufs annehmen dafs sie oder die zusammenge-drückten Ellenbogen die beiden Steinböcke hielten, deren herabhängender Körper und rückgewandter Kopf zu beiden Seiten der Gestalt sichtbar wird; in Schulterhöhe in horizontaler Richtung erscheinen noch zwei divergierende Thiere mit rückgewandten Köpfen. Eine vollkommen sichere Ergänzung dieser Darstellung bietet ein Chalzedon-skarabaeus, welchen ich in Knodara auf Cypern von einem Türken erwarb und dessen Abdruck auf Tafel 8 unter No. 4 wiedergegeben ist. Abgesehen davon, dafs hier die Löwen und die Steinböcke ihren Platz vertauscht haben, stimmt alles mit dem erhaltenen auf das genaueste, so dafs wir auch das Fehlende unbedenklich nach dem Skarabaeus ergänzen können. Danach stand das bärtige und gehörnte Gesicht *en face* und hatte einen fratzenhaft verzerrten Ausdruck. Dieser karrierte thierhaltende Daemon scheint erst eine phönikische Mischbildung zu sein; er kommt auch sonst auf Denkmälern phönikischer Herkunft vor, wenn auch nicht in dieser symmetrischen, schön stilisierten Ausbildung. Die Elemente würden einerseits der assyrische thierwürgende Dämon sein, andererseits der mit Jagdbeute heimkehrende Besa. Unsre beiden Darstellungen stehn sowohl in Stilisierung als in der Gewandung assyrischen Vorbildern weit näher als ägyptischen. Wie durch ähnliche Vermischungsprozesse in Vorderasien die persische Artemis und die thierwürgende Gorgo entstand kann hier nicht verfolgt werden; dafs erstere an Stelle unsres Dämons auf dem Hormos von Kameiros (Salzmann Tafel I) erscheint, scheidet die rhodische Typik scharf von der unsres Gürtels.

Unter den Köpfen der Steinböcke erscheint vom Boden aufspriessend je eine Palmettenranke. Dies Motiv ist einer enggeschlossenen Classe von Kunstwerken eigen, welche auf italischem Boden zum ältesten griechischen Import gehören und von welcher ich hier einige Hauptstücke zusammenstelle, da sie noch eine andre wichtige Berührung mit unserm Gürtel hat.

- 1) Silberciste aus Praeneste *mon. dell' inst.* VIII 26.
- 2) Elfenbeinsitula aus Chiusi abgebildet *mon. dell' inst.* X 39a 1.
- 3—6) Vier gravierte Straufseneier aus dem Grab Polledrura bei Vulci, abgebildet bei Perrot III S. 856f. Fig. 624—627, zwei davon schlechter bei Micali *mon. ined.* VII 1. 2.

Die Denkmälergruppe läfst sich leicht erweitern<sup>3</sup>, ich habe mich jetzt darauf beschränkt ausgeprägt charakteristische Beispiele zusammenzustellen. Wegen des afrikanischen Materials könnte man leicht versucht sein, diese Erzeugnisse für phönikisch zu halten und hat es in der That gethan. Den Nachweis für die Berechtigung meiner Zusammenstellung, sowie für den griechischen Ursprung der ganzen Gruppe

<sup>3</sup>) Sehr verwandt sind älteste Broncen aus Caere *Museo Gregoriano* I Taf. 11. 16, 1, 3. 17, 11. Auch die »orientalischen« Elemente in dem Jahrbuch II

Tafel 3—5 abgebildeten Vasen gehn auf ähnliche Vorbilder zurück (vgl. Böhlau a. a. O. S. 62 ff.).



werde ich demnächst bringen, bei Besprechung hierhergehöriger Elfenbein- und Bronze-Funde aus Praeneste;<sup>1</sup> hier kommt diese Entwicklungsreihe nur in so fern in Betracht, als sie mit dazu dient, die relative Zeit unsres Gürtels zu bestimmen. Die von der Erde aufwachsende Palmettenranke<sup>4</sup> findet sich in dieser Denkmälergruppe so ausschliesslich bevorzugt, daß sie wol hier zuerst heimisch sein wird. Auf Cypern findet sie sich außer auf unserm Gürtel noch auf einem Schild (Ceccaldi pl. IX = Perrot III 1. Tafel 45 No. 639. Cesnola Cyprus pl. XX), doch dieser ist wieder auf das engste verwandt mit dem Straußenei No. 3.

Ein wichtigerer Berührungspunkt, welcher unsern Gürtel mit jener Gruppe verbindet, ist die Bildung der Greifen. Über die Wandelungen dieses Typus hat eingehend Furtwängler gehandelt (Broncefunde aus Olympia S. 47 ff. und mit mannigfachen Erweiterungen und Berichtigungen jetzt in Roschers mythologischem Lexicon s. v. Gryps Sp. 1742 ff.), sodaß ich im allgemeinen auf letztere Ausführung verweisen kann. Von dem Greifen auf den kyprischen Silberschalen unterscheiden sich die des Gürtels in der Richtung auf das entwickelte griechische Greifenideal hin. Diese Entwicklung vollzieht sich aber innerhalb der eben zusammengestellten Denkmälergruppe ganz analog. Während die Ciste No. 1, welche nach der ganzen Ornamentation unzertrennlich von 2 ist, noch einen den kyprischen Schalen verwandten Greifentypus zeigt, hat auf No. 2 der Greif schon den Schnabel geöffnet<sup>5</sup>, auf 4 kommt schon der hornartige Aufsatz hinzu. Genau wie auf unserm Gürtel ist außer diesem Aufsatz nur ein Ohr gebildet. Ächt kyprisch ist an den Greifen des Gürtels die geringe Krümmung der Flügel. Daß die Greifen einander den Rücken zukehren, erklärt sich wieder aus der Bestimmung dieser Platten die wichtigeren einzufassen. Wie die Greifenbildung von der gewöhnlichen kyprischen abweichend ist, so auch die Function. Während er sonst als Raubthier auftritt, erscheint er hier als Wächter.

Ein besonderes antiquarisches Interesse bietet unser Gürtel noch dadurch, daß er unter den vorhandenen Denkmälern offenbar am besten eine Form des Homerischen Gürtels veranschaulicht.  $\Xi$  185 heißt es von Here:  $\zetaώσατο δὲ ζώνην ἑκατὸν θύσανους ἀραρυῖαν$ . Helbig (Homerisches Epos S. 154 ff.) hatte in den  $\thetaύσανοι$  die langen in große Quasten oder Ornamente ausgehenden Gürtelenden verstanden, wie sie auf assyrischen Denkmälern vorkommen und sich in dem Caeretaner Grabe Regulini-Galassi gefunden haben. Gegen diese Auffassung hat Studniczka (Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht S. 121) die Anzahl der Homerischen  $\thetaύσανοι$  und die  $\thetaύσανοι$  an der Aegis B 448 geltend gemacht, und fordert daher mit

<sup>4</sup>) Ein ähnliches Ornament dient als Palmbaum hinter den tanzenden Frauen auf dem Caeretaner Goldschmuck Mus. Greg. I 76; dieser Goldtreibestil mag auf demselben Wege nach Etrurien gekommen sein wie der Ciselier- und Schnitzstil der oben zusammengestellten Gruppe, doch ist er von ihm verschieden nicht nur in der Formensprache, sondern auch im Typenschatz.

<sup>5</sup>) Eine ähnliche Übergangsform des Greifen erblicke ich auch auf dem bronzenen Schild aus Kreta Mitth. X S. 66. Auch in den Flügellöwen der Inselsteine möchte ich jetzt lieber Greifen sehen, obwohl dieselben allerdings wieder einen Typus für sich darstellen würden.

Recht einen fortlaufenden Fransenbesatz, wie er ihn an Figuren des im *bull. de corr. hell.* VII 1883 pl. 1, 2 publicierten Panzers nachweist. Diese Auffassung erhält durch den kyprischen Gürtel eine neue Stütze; auch Helbig, welcher damals den Olympischen Panzer noch nicht kannte, schließt sich ihr in der zweiten Auflage seines Epos an. Übrigens muß unser Gürtel uns auch bedenklich machen die Epitheta der ζώνη καλή χρυσείη als Übertreibungen der dichterischen Sprechweise zu fassen, sie können sehr wol wörtlich zu fassen sein; denn wenn unser Gürtel auch nur aus Silber besteht, so hat er doch offenbar massiv goldene Vorbilder.

Ganz vereinzelt stehn die silbernen Troddeln nicht. Sehr ähnlich finden sie sich an einem goldenen Ohrgehäng, das Salzmann in der *revue arch. nouv. série* VIII 1863 pl. X veröffentlicht hat, und am nächsten kommt ein merkwürdiger Goldschmuck aus Spanien (*Gazette archéol.* 1885 pl. 2), dessen Stil mit dem von Furtwängler Arch. Ztg. 1884 Tafel 8, 1 u. 9, 1 publicierten uralten Goldschmuck aus Korinth in ursächlichem Zusammenhange steht, obwohl der Schmuck vielleicht barbarischen (iberischen?) Ursprungs ist<sup>6</sup>. Eine weitere Umformung dieser Troddeln scheinen die Klapperbleche zu sein, welche sich bei mitteleuropäischen Broncefunden häufig an Schildrändern und sonst finden (vgl. z. B. die Schilde Mittheilungen des hist. Vereins für Steiermark X. Heft, Tafel II, III Weinhold).

Die kunstgeschichtliche Stellung unsres Gürtels wird dem Kundigen im allgemeinen aus der Analyse der Einzelheiten klar geworden sein. Daß derselbe als kyprische Arbeit zu betrachten sei, unterliegt keinem Zweifel. Ob der Verfertiger zufällig ein Grieche oder ein Phöniker war, ist gleichgültig, als Denkmal orientalischer Kunst haben wir den Gürtel jedenfalls zu betrachten. Schwierig zu beantworten ist die Frage, wie sich die stilistische und typologische Verschiedenheit des Gürtels von den kyprischen Schalen erklärt, ob aus chronologischen oder andern Ursachen. Der geringe ägyptische Einfluß kann nur durch künstlerische Absicht erklärt werden, da der Gürtel jedenfalls in die Regierung des Amasis fällt, unter welcher der ägyptische Einfluß auf der ganzen Insel mächtig überhand nahm, und in eben diese Zeit fällt jedenfalls die Mehrzahl der Silberschalen, während die Kupferschalen älter sind. Für Gleichzeitigkeit mit den Silberschalen und Vertrautheit mit deren Stil sprechen auch die kleinen Platten mit den Sphingen, sowie die Decoration des Gürtelschlusses, wie sich auch die mitgefundenen Gehänge Taf. 8, No. 5 eng an ägyptische Vorbilder anschließen. Wenn also die Hauptplatten andre Typen und einen andern Stil zeigen, so kann das nur darin seinen Grund haben, daß sie sich genauer an ihre Vorbilder halten, und das sind, wenn nicht direct assyrische Quastengürtel,

<sup>6</sup>) Ohnefalsch-Richter glaubt jetzt auch Schmuckfragmente, welche er im Frühjahr 1884 bei Kurion ausgrub, mit unserem Gürtel vergleichen zu müssen. Es waren 17—18 Stück quadratischer 0,012 m. hoher vergoldeter Silberstücke, ohne Löcher oder Ösen zum Befestigen. Sie waren gestampelt und granuliert. Eingestampelt war in rohem kyprischen Stil eine männliche und

eine weibliche Büste (Gott und Göttin?). Zugleich fand er damals viele jener bommelartigen Verzierungen, und in demselben Grabe eine Anzahl kleiner liegender Löwen abwechselnd aus Silber, grünem und gelbem Smalt. Letztere sind jetzt im Cyprus-Museum, die Platten im Besitz des Capitän Sinclair.



assyrische Gewandsäume mit figürlicher Weberei und Quastenbesatz<sup>7</sup>. Wenn auch keine der beiden Hauptdarstellungen ebenso auf einem assyrischen Gewande denkbar wäre, der streng heraldische Charakter jener Webereien ist gewahrt. Daß der thierhaltende Dämon in dieser Form ächt kyprisch sei, beweist der Skarabaeus; er ist wegen seiner Ruhe und Symmetrie hier bevorzugt vor dem ächt assyrischen Schema des Mannes, welcher einen Löwen oder einen Greif bekämpft, das auf den Silberschalen so beliebt ist.

Im Laufe der Untersuchung stellten sich mancherlei Berührungen mit andern nichtkyprischen Gruppen ältester Kunstindustrie heraus. Es ist lehrreich, hier einige verwandte, aber abweichende Lösungen desselben Problems innerhalb dieser Gruppen zu beobachten. Das Problem ist, einen nahezu quadratischen Raum mit einer Gruppe derart zu füllen, daß aus derselben eine Hauptperson herrschend hervortritt. Diese Forderung wird auf unserm Gürtel (1) erfüllt durch den thiertragenden Dämon, auf dem rhodischen Goldschmuck tritt an seine Stelle die persische Artemis (2), auf Gold- und Elfenbeinschmuck des Typus Regulini-Galassi erscheint ein stehender Mann zwischen zwei aufrecht stehenden Löwen<sup>8</sup>, ebenso auf dem von Furtwängler publicierten Goldschmuck aus Korinth Arch. Zeitg. 1884 Taf. 8, 5 und 7 (3). Ein Mann, welcher zwei fabelhafte Ungeheuer bändigt, kommt auf Inselsteinen vor, z. B. Milchhöfer Anfänge S. 55 a (4). Alle diese Typen sind Brechungen assyrischer Vorbilder. Am nächsten steht denselben im Stil der Dämon des kyprischen Gürtels, aber unassyrisch ist bei allen vier Typen die strenge Symmetrie, bei 2 überdies die Wandelung des Geschlechts, bei 3 und 4 die leichte oder fehlende Bekleidung des Mannes. Wenn 1 eine kyprische Umformung des assyrischen Typus ist, so scheinen 2, 3, 4 vorderasiatische Weiterbildungen zu sein aus nachmykenischer Epoche. Wie mit dem kyprischen Kunsthandwerk, so sind jene Gruppen auch unter einander durch mannigfache Fäden verknüpft; es steht zu hoffen, daß wir die Entstehungsorte dieser Stilarten einst nicht allzu weit von einander werden fixieren können. Wir müssen uns nur immer gegenwärtig halten, daß nicht alles ungriechische, das nicht direct ägyptisch oder assyrisch ist, deshalb gleich phönikisch sein muß. Die ziemlich talentlose phönikische Kunstindustrie ist nur eine von den zahlreichen Brechungen der beiden großen Culturen des Orients. Selbst die kyprische Kunst wird man vorsichtiger als eine besondere Mischkunst behandeln und nicht ohne weiteres als Maßstab für das Kunstvermögen der Phöniker benutzen.

Halle, April 1887.

Ferdinand Dümmler.

<sup>7</sup>) Die Fransen sind allerdings auch ein ägyptisches Gewandmotiv, doch sind die ägyptischen Fransen, z. B. an der Kalasiris, lang und schlicht. Die Fransen durch Knoten zu Troddeln zu vereinigen ist speciell assyrische Sitte.

<sup>8</sup>) *Museo Gregoriano* I 82, 83. II 106. Auf dem Goldschmuck I 76, 1—4 erscheint zwischen zwei

einzelnen Löwenbändigern eine Frau. Es sieht aus wie eine Contamination der persischen Artemis mit unserem Schema. Die letzte griechische Umbildung dieser Typen ist Herakles mit den Kerkopen, z. B. auf der bekannten Selinunter Metope.

## ZUR TUBINGER BRONZE.

Die Auffassung der Tux'schen Statuette<sup>1</sup> als Wagenlenker hat sich, wie es scheint, überall eingebürgert; sie erhielt sich auch nachdem man die bestimmte Deutung auf Amphiaraos oder Baton aufgegeben hatte. Aber der Grund, aus dem Grüneisen<sup>2</sup> eine mythische Erklärung forderte, läßt sich — vorausgesetzt, daß wir wirklich einen Wagenlenker vor uns haben — nicht so leicht bei Seite schieben. »Die Kopfbedeckung der Figur, als eine kriegerische erwiesen, läßt keine andere Erklärung zu, als daß wir uns einen Helden zu denken haben.« Der Helm verbietet, in dieser Statuette das Weihgeschenk eines beliebigen Siegers im Wagenrennen zu erblicken; nur in kriegerischen Szenen finden wir Wagenlenker mit Helmen; Wettfahrer bedecken ihren Kopf entweder gar nicht, wie es meistens auf Vasenbildern dargestellt ist, oder sie tragen eine Mütze oder einen Hut, so wie es die Votiv-Figuren von Olympia zeigen<sup>3</sup>.

Auch die Stellung paßt nicht so gut für einen Wagenlenker als man wohl glaubt. Auf einem so unruhigen Boden, wie es der Wagenstuhl ist, müssen die Füße möglichst weit auseinander gesetzt werden, um einen festen Stand zu gewähren. So sind auch an der im Jahrbuche I, S. 173 abgebildeten Statuette, ebenso wie an den Bronzen von Olympia, die Füße weiter von einander entfernt, als die Kniee. — Friederichs<sup>4</sup> nennt die Haltung des linken Arms gezwungen. Was ihm auffiel, war vermuthlich die wagrechte Haltung des linken Oberarms, welche für sich selbst Anstrengung erfordert und dadurch dem Unterarm und der Hand die Kraft entzieht.

Wenn wir die Darstellungen von Gespannen auf Vasenbildern überblicken, so finden wir eine ähnliche Armhaltung nur dann, wenn das Gespann in perspektivischer Verkürzung dargestellt ist, nie in der Profilansicht, in welcher gerade diese Stellung am deutlichsten hervortreten müßte. Daraus geht hervor, daß die Vasenmaler bei den Wagenlenkern, welche mit ihrem Gespann in Dreiviertel-Stellung gegeben sind, den Arm nicht in der natürlichen Lage zeichnen, sondern diese willkürlich ändern, um einer perspektivischen Verkürzung des Arms aus dem Wege zu gehen. Noch ungeschickter wird die Haltung, wenn die Ansicht der Figur von vorne genommen ist, wie bei der Selene auf einer Schale in Berlin<sup>5</sup>. Unsere Ansicht, daß sich der erhobene Arm bei Wagenlenkern nur aus Darstellungsschwierig-

<sup>1</sup>) Jahrbuch 1886 Tfl. 9. Schwabe S. 163 ff.

<sup>2</sup>) Die altgriechische Bronze. S.-A. S. 41.

<sup>3</sup>) Furtwängler, Bronzefunde S. 30.

<sup>4</sup>) Bausteine no. 49; den Zusatz von Wolters, no. 90, welcher dieser Beobachtung widerspricht, hat

Schwabe, a. a. O. S. 171 Anm. 19, mit Recht zurückgewiesen.

<sup>5</sup>) Furtwängler no. 2293. Zugänglich abgebildet in Roscher's Lexikon S. 1277 (als Eos).



keiten, nicht durch Nachahmung der Wirklichkeit erkläre, bestätigt sich uns, wenn wir die Serie der Münzen von Syrakus, etwa bei Head, *Coins of Syracuse*, betrachten. Die älteren Typen geben den Wagen genau im Profil; hier geht der Oberarm entweder senkrecht herunter oder er ist bereits vorwärts gestreckt, nie aber weicht er nach rückwärts von der Senkrechten ab. Erst später, wenn das Gespann schräg gestellt wird, finden wir den erhobenen Arm. Der Grund dieser Änderung kann also nur der angegebene sein.

Bei der Bronze läuft der linke Unterarm senkrecht herunter; deshalb kann auch die Hand nicht die Haltung einnehmen, welche allein ein festes Fassen der Zügel ermöglicht. — In älterer Zeit hatte jedes Pferd am Wagen sein getrenntes Leitseil; diese Zügel waren also viel schwerer mit nur einer Hand zu regieren, als diejenigen der vervollkommenen späteren Art, nach der ein Riemen je zwei Pferde verband. Das Auftreten der neuen Mode fällt zeitlich ungefähr mit dem Übergang vom schwarzfigurigen zum rothfigurigen Vasenstil zusammen, so zwar, daß sich auf strengeren rothfigurigen Vasen zuweilen noch die ältere Art findet. Nach dem stilistischen Charakter unserer Bronze müßten wir in ihrer Hand Zügel älteren Systems voraussetzen; diese würde der Wagenlenker sogar beim Anhalten des Gespanns nur mit der einen Hand fassen und dabei noch, in Folge der senkrechten Stellung des Unterarms, die Hand incorrect so halten, daß die Zügel in ungebrochener Linie durch die Finger laufen, anstatt daß er die Verbindungslinie der Knöchel senkrecht stellte und den Daumen entlang den Riemen legte<sup>6</sup>; nur so wäre er gegen die Gefahr geschützt, daß ihm die Zügel entgleiten. Und ist nicht auch, selbst wenn wir die scharfe Ausdrucksweise der älteren Kunst in Anschlag bringen, der rechte Arm zu straff ausgestreckt, um bloß mimisch einen Zuruf an die Rosse zu begleiten?

Schwerer als das Angeführte wiegt ein anderer Einwurf. Die Figur war auf keinen Fall mit dem Gespanne dargestellt, wie schon von Schwabe<sup>7</sup> bemerkt wurde: sonst wäre sie unmittelbar mit den Füßen auf den Boden des Wagenstuhls aufgesetzt gewesen. Die an sich schon unwahrscheinliche Annahme, daß die Statue mit ihrer Basis an die Wagenplatte angenietet gewesen sei, verbietet sich dadurch, daß die Löcher in der Basis erst in neuerer Zeit durchgebohrt wurden<sup>8</sup>. In der linken Hand befindet sich eine Aushöhlung zur Aufnahme eines Gegenstandes. In welcher Art sollen wir uns die Zügel in der Linken ergänzt denken, wenn das Gespann fehlte? Etwa dem Mann nur ein Stück der Riemen in die Hand geben, so wie Montorsoli den Apollon vom Belvedere mit einem Stumpf des Bogens als *pars pro toto* ausstattete? Derartige Abkürzungen sind modernen Bildhauern geläufig, wurden es aber nur durch das selbe Mißverständnis wie die farblose Skulptur, weil in ihren antiken Vorbildern sich diese Zusätze verloren hatten.

Der linke Oberarm in seiner wagrechten Stellung ist nicht im Stande eine Kraftäußerung der Hand in der Richtung von vorne nach hinten wirksam zu unter-

<sup>6</sup>) Vergleiche die Wagenlenker im Parthenonfries, von denen keiner, selbst wenn der Wagen ruhig steht, die Zügel nur mit einer Hand faßt.

<sup>7</sup>) a. a. O. S. 174.

<sup>8</sup>) Grtneisen a. a. O. S. 13.

stützen, wohl aber eine solche von unten nach oben, d. h. die Hand trug einen schweren Gegenstand. Welche Gestalt derselbe hatte, läßt sich aus technischen Vorrichtungen an der Außenseite des linken Arms schließen<sup>9</sup>. Auch hier stoßen wir auf Eigenthümlichkeiten der Bronze, welche bei der Deutung auf einen Wagenlenker nicht berücksichtigt werden.

Ich bemerke an der Außenseite des linken Arms und zwar an seinen hervorragendsten Stellen, am Deltoides, in der Gegend des Ellenbogens, auf der Handoberfläche, kleine Abplattungen, welche von verhältnißmäßig scharfen Rändern begrenzt sind. Der Gedanke, daß diese platten Stellen erst in neuerer Zeit durch Verletzung der Oberfläche entstanden seien, ist durch die gleichartige Patina ausgeschlossen<sup>10</sup>. Meiner Ansicht nach sind diese Abplattungen verschieden von den Flächen, welche man auch sonst an der Bronze bemerkt, welche deutlich aber nur an solchen Körpertheilen sich finden, die eine flächenhafte Behandlung leichter ertragen als der Arm, also z. B. an den Oberschenkeln; aber an solchen Stellen fehlen die scharfen Ränder; die Flächen sind dort Reste einer archaischen Formenbehandlung, wie sie wohl am deutlichsten an der Brust des Apollon von Orchomenos zu Tage tritt. In der Anbringung jener Flächen am linken Arm liegt dagegen ein gewisses System, denn sie befinden sich an den hervorragendsten Theilen des Arms; ein Vergleich mit dem schön modellirten rechten Arm führt auf die richtige Beurtheilung der Behandlung des linken. Besonders bezeichnend ist die Abplattung auf der linken Hand; denn nicht ihr ganzer Rücken ist auf diese Weise bearbeitet, wie man erwarten müßte, wenn es sich auch hier um eine schematische Wiedergabe der Körperoberfläche handeln würde, sondern diese Abplattung schließt vor der Einsenkung des Handgelenks mit einem querlaufenden Rande ab.

Diese Abplattungen lassen sich nur durch die Berührung des Arms mit einem festen, flachen — aber nicht ebenen — Gegenstände erklären: sie passen in eine leichte Wölbung hinein, deren Scheitel etwa am Ellenbogen liegt. Der verlorene Gegenstand ist also ein Schild. Schon Grüneisen<sup>11</sup> dachte an diese Ergänzung, der Schild schien ihm aber dann in dieser Haltung doch nicht recht passend, »weil derselbe so wenig für den Rücken, als für die Seite schützend wäre«. Verdeckt man den linken Arm mit dem Schild, so erklärt und entschuldigt sich auch die unnatürliche Krümmung des Unterarms<sup>12</sup>. Ihretwegen nahm Grüneisen eine wirklich ausgeführte, seiner Ansicht nach falsche, Restauration mit dem Schilde an, die sich wieder verloren hätte.

<sup>9</sup>) Herr Prof. v. Schwabe war so freundlich, mir die Untersuchung des Originals auf jede Weise zu erleichtern. Leider ist es mir nicht gelungen, ihn von der Richtigkeit meiner Auffassung zu überzeugen; doch bezieht sich sein Widerspruch nicht auf die folgenden Angaben über den Zustand der Bronze, sondern nur auf die Art, wie ich die Entstehung dieses Zustands erkläre.

Meine Wahrnehmungen lassen sich an dem gelungenen neuen Abguss aus der Formerei der k. Museen zu Berlin hinreichend controliren; die alten Abgüsse sind zu diesem Zweck kaum brauchbar.

<sup>10</sup>) Ein Punkt, in dem Herr Prof. v. Schwabe mit mir übereinstimmt.

<sup>11</sup>) a. a. O. S. 41.

<sup>12</sup>) Grüneisen S. 41. Schwabe S. 171 Anm. 19.



Meiner Behauptung, daß unsere Bronze ursprünglich am linken Arm einen Schild getragen habe, wird man entgegenhalten, es müßten dann die Handhaben des Schilds aus einem Stück mit dem Arm gegossen sein, wie bei der archaischen Athena von der Akropolis aus der Sammlung Oppermann<sup>13</sup> oder bei einer Kriegerstatuette unbekannten Aufbewahrungsorts<sup>14</sup>. Wegen des Mangels dieser Vorrichtung haben Köhler<sup>15</sup> und Julius<sup>16</sup> bei zwei von ihnen publicirten Statuetten die Ergänzung mit dem Schild verworfen; bei der zweiten dieser Statuetten läßt sich aber die Haltung des linken Arms nur durch das Tragen des Schilds erklären. Julius griff deshalb zu dem Ausweg, die Linke »simulire« nur das Schildtragen. In der rechten Hand ist ein Bohrloch; der Speer war also wirklich dargestellt. Kann aber der Verfertiger jener Bronze, welcher die Darstellung des einen Waffenstücks für nothwendig hielt, erwarten, daß wir uns das andere in Gedanken suppliren? Wir wollen ihm eine solche Inconsequenz nicht aufbürden. — An diese Figur schloßen sich eng zwei Bronzen von Olympia an: a) Ausgrabungen IV Tfl. 23, 2 und 25a, 1. Auch hier ist die Hand, welche den Schild trug, durchbohrt, erhalten hat sich aber von demselben keine Spur. b) Ausgrabungen V Tfl. 27. 4. »Die abgebrochene Rechte wird den Speer gehalten haben; die im Handgelenk zum Schenkel hin verbogene Linke den Schild, zu dessen Befestigung ein noch vorhandener Zapfen in der Hand gedient hat.« — Somit haben wir wenigstens ein sicheres Beispiel, daß die Griffe nicht zusammen mit dem Arm gegossen zu werden brauchten.

Bei der Tübinger Bronze und den soeben genannten Statuetten mit Ausnahme der letzten war die Schildplatte nicht vermittelt eines Zapfens am Arme befestigt, sondern einfach angelöthet.

Gegen diese Behauptung wurde von einigen Fachgenossen, denen ich meine Ansicht mittheilte, das Bedenken erhoben, daß sich dann an der Außenseite des linken Arms Spuren der Löthung erhalten haben müßten. Da ich selbst in diesen technischen Fragen keine Erfahrung habe, wandte ich mich an Herrn Dr. Robert Schneider, Kustos der Antiken-Sammlung in Wien, welcher mich durch die folgende Auskunft zu Dank verpflichtete. Er schreibt mir: »Wie die Alten gelöthet haben, ist mir und — täusche ich mich nicht — auch vielen anderen<sup>17</sup> noch ein Geheimniß: sicher ist es aber, daß an zahlreichen Henkeln, Handgriffen u. s. w., die ohne allen Zweifel an metallenen Geräten befestigt waren, die Löthung bis auf die letzte Spur verschwunden ist.« »Soweit meine Beobachtungen reichen, haben sich von einer solchen überhaupt keine sicheren Spuren gefunden.«

Gewiß wäre es dankenswerth, wenn ein Techniker die Frage nach der antiken Löthung genauer untersuchen wollte, hier muß der Nachweis genügen, daß das erhobene Bedenken nicht begründet war.

Uns erscheint es ja allerdings höchst sonderbar, daß man die Schildplatte nicht aus einem Stück mit dem Arme goß und anstatt dessen ein solch compli-

<sup>13</sup>) Rofs, Arch. Aufsätze I Tfl. 7. Besser bei Fröhner, Louvre I S. 140.

<sup>14</sup>) Arch. Ztg. 1873 Tfl. 13.

<sup>15</sup>) Athen. Mitth. 1876 Tfl. 5. S. 98.

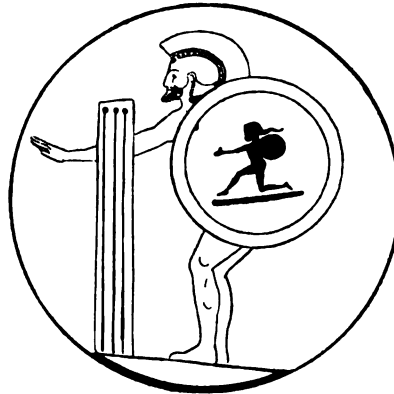
<sup>16</sup>) Athen. Mitth. 1878 Tfl. 1. S. 17.

<sup>17</sup>) Vergl. jedoch Blümner Technologie IV S. 290 ff.

cirtes Verfahren wählte. Denn abgesehen davon, daß die Scheibe aufsen am Arm angelöthet wurde, mußte der Hand-Griff als einzelnes Stück durch die Finger hindurch gesteckt und mit der Scheibe verbunden werden; möglicher Weise war sogar der mittlere Griff noch über den Arm gelegt. Diese Procedur hätte — allerdings bei Werken größeren Maafsstabs — eine Analogie darin, daß an Köpfen einzelne Haarpartieen getrennt gearbeitet und dann auf den Schädel aufgesetzt wurden. Ein Beispiel hierfür bietet ein Bronzekopf in Berlin<sup>18</sup>, an welchem die Lockenreihe über der Stirn und wahrscheinlich auch der Haarbeutel angestückt war.

Daß die Tux'sche Statuette mit einem Schild zu ergänzen sei, folgerten wir bis jetzt aus dem Zustand der Bronze selbst. Es ist zuzugeben, daß in dieser Untersuchung einige Punkte noch nicht ganz aufgeklärt sind. Da wir aber auf einem andern Wege, durch die Ähnlichkeit der Stellung unserer Figur mit einem athletischen Schema, auf die gleiche Ergänzung geführt werden, so dürfen wir dieselbe mit Sicherheit für die richtige erklären. Wenn wir die Bronze mit einem runden Schilde am linken Arm ausstatten, so finden sich übereinstimmende Figuren in folgenden Monumenten:

a. Rothfigurige Schale in Leiden<sup>19</sup>. Hier abgebildet das Innenbild, umrahmt von einem mit Kreuzen durchsetzten Macander, die Figur auf einem Kreisabschnitt. Ein bärtiger Mann genau in der Haltung der Bronze nach links. Unterschiede: am Helm, welcher keinen scharf absetzenden Schild hat, sind die Backenklappen heruntergeschlagen. Schildzeichen ist ein Hoplitodrom in vollem Lauf. Vor dem Manne steht ein Pfeiler, auf welchem drei schwarze Linien herunterlaufen, die oben mit einem Punkt beginnen. Die Kannelirung von Säulen wird auf eine andere Weise dargestellt.



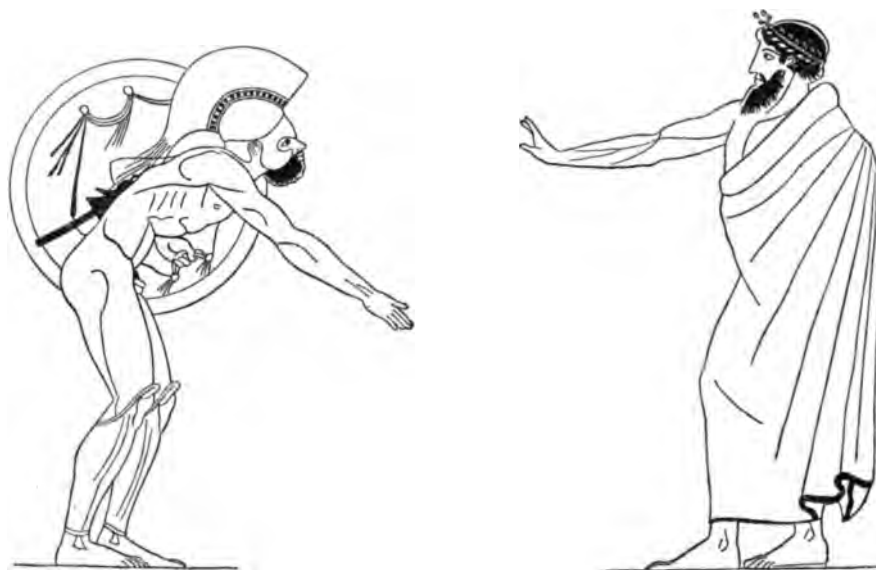
b. Rothfigurige Amphora, einst im Besitz von Barone, abgebildet: *Bulletino Napoletano, Nuova Serie VI. tav. 7*. Danach umstehend wiederholt. Nur eine Figur auf jeder Seite, welche aber, wie häufig bei dieser Vasengattung, durch gemeinsame Handlung verbunden sind. Der geschickt und sorgfältig gezeichnete Hoplit schmückt die Vorderseite; die Rückseite zeigt einen Mann im Mantel mit vorgestreckter Rechten nach links gewandt. Von a unterscheidet sich die Darstellung der Vorderseite dadurch, daß die Gestalt nach rechts gewendet ist, daß die rechte Hand nicht aufwärts gebogen ist und daß die Beine mit Schienen versehen sind.

<sup>18</sup>) Arch. Ztg. 1876 Tfl. 3 u. 4. vgl. S. 25.

<sup>19</sup>) Herr Prof. Konrad Lange in Göttingen kam angesichts dieser Vase auf dieselbe Ergänzung der Bronze, welche hier für die richtige zu erklären versucht wird. Ihm verdanke ich den Hinweis auf dieses für unsere Frage so wichtige

Monument. Meine Combination gründete sich auf die Vasen b u. c. — Herr Dr. Pleyte, Conservator des Museums in Leiden, hatte die Güte mir die oben wiedergegebene Durchzeichnung des Innenbilds zu schicken, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlicher Dank ausgesprochen wird.





Schon Minervini<sup>20</sup> war der Überzeugung, daß die Deutung dieser Vase auch für die Tübinger Bronze maßgebend sei; seine Erklärung aber — Menelaos, der im Finsternen tappt, nach Il. X, 1. ff. — hat keinen Anklang gefunden<sup>21</sup>.

c. Rothfigurige Schale in Berlin. Furtwängler no. 2307. Gerhard, AVB. IV, 261. Danach unten auf S. 105 wiederholt. Die Übereinstimmung der betreffenden Figur, dem Epheben rechts oben, mit der Tübinger Bronze und den Vasen a und b ist nicht ohne weiteres auffallend, trotzdem handelt es sich um die gleiche Übung; das zeigt besonders die charakteristische Haltung des rechten Arms. Die tiefere Beugung mag durch die Enge des Raums veranlaßt sein. Das Schildzeichen hat, auch stilistisch, große Verwandtschaft mit demjenigen auf a.



d. Oinochoe, schwarze Figuren auf weißem Grund, aus Rhodos, im British Museum, abgebildet: Athenische Mittheilungen 1880 Tfl. 13. Danach nebenstehend wiederholt. Eine rohe Zeichnung, welche das Motiv undeutlich wiedergibt; die Beinstellung und die Handhaltung zeigt indessen, daß die in Frage stehende Übung gemeint ist. Die Beugung des Oberkörpers fehlt, der Arm mit dem Schild ist abweichend von den übrigen Repliken vorwärts gestreckt. Loeschcke<sup>22</sup> erblickt in dieser Gestalt die Darstellung einer Statue, wahrscheinlich, weil die Figur auf einer Basis steht und weil sie anscheinend von einem Manne adorirt wird. Die

<sup>20</sup>) a. a. O. S. 89.

<sup>21</sup>) Welcker, Alte Denkmäler II S. 184.

<sup>22</sup>) a. a. O. S. 381.

correspondirende Handbewegung der beiden sich gegenüber stehenden Gestalten finden wir aber genau entsprechend auf der Amphora b, wo weder von einem Adoriren noch von einer Statue die Rede sein kann. Jedenfalls werden wir beim Suchen nach einer Erklärung des Vorgangs mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß ein lebendiger Mensch auf einem Bema steht. So ist die Darstellung wohl auch aufzufassen auf einem

c. Elektron-Stater von Kyzikos<sup>23</sup>. Hier abgebildet. Wie in b ist die Stellung nach rechts. Der Schild ist weniger stark gehoben als sonst, vermuthlich damit sein Kreis mit dem Rand der Münze möglichst concentrisch bleibe. Der Helm hat hier die korinthische Form und ist mit einem niedrigen Busch versehen; Backenklappen lassen sich nicht erkennen; Beinschienen fehlen. Die Figur steht auf einem kurzen, scharf begrenzten Streifen, welchen man für eine Andeutung des Bodens halten könnte. Allein auf meine Anfrage theilte mir Herr Dr. Imhoof-Blumer freundlichst mit, daß, wenn auf den Kyzikener Münzen der Thunfisch, das Stadtwappen von Kyzikos, (welcher hier vor der Figur senkrecht gestellt erscheint) nicht die Basis für die Darstellung bildet, eine Bodenlinie überhaupt fehlt. Jener Streifen kann also in unserem Falle nur entweder die Basis einer Statue oder ein Bema darstellen, auf welchem dann die Figur als lebendig gedacht wäre. Die Nachbildung einer Statue samt ihrer Basis, solch ein überwiegendes Interesse für das Kunstwerk anstatt für den Gegenstand der Darstellung, ist aber in der Zeit, in welche dieser Stater gehört, — Herr Dr. Imhoof-Blumer möchte ihn eher gegen Ende als um die Mitte des fünften Jahrhunderts ansetzen — durchaus nicht wahrscheinlich. Wie im Bilde der Oionchoe d steht also die Figur auch hier auf einem Bema<sup>24</sup>.



<sup>23</sup>) Auch auf diese Münze machte mich Herr Prof. Lange aufmerksam. Der Güte des Herrn Dr. Imhoof-Blumer verdanke ich einen Abguss des Staters und die wünschenswerthen Angaben über denselben.

<sup>24</sup>) Einer lebensgroßen statuarischen Replik scheint auf den ersten Blick ein Torso im Palazzo Valentini in Rom, Matz-Duhn no. 1097, anzugehören. Gipsabgüsse der antiken Theile ohne die Ergänzung als Diomedes, wie sie bei Clarac V 830. 2085 abgebildet ist, befinden sich in einigen deutschen Museen, z. B. in Stuttgart. Die Beugung des Oberkörpers, der nach vorne ausgestreckte rechte Arm, die dicht neben einander gestellten Oberschenkel erinnern sofort an die Bronze; ähnlich mit ihr sind auch die Proportionen und die Magerkeit des Fleisches. Dagegen ist die Bewegung der Muskeln schon viel lebelter als in der Tux'schen Statuette und

selbst am myronischen Diskobol, an welchem trotz der heftigen Bewegung sich die Muskeln kaum aus der Normallage verschieben. An der oberen Hälfte des linken Oberschenkels sieht man den Rest einer Stütze in Baumform; da der linke Oberarm, ebenfalls abweichend von der Bronze, senkrecht herunter läuft, so müßte der Schild mit seinem unteren Rande ziemlich viel weiter herunter gereicht haben, als bis zu der Stelle, wo der Stamm aufhört. Es bleibt also für diese Ergänzung kein Raum. Wie leicht derartig verstümmelte Figuren in die Irre führen, zeigt der Jahrbuch I S. 170 Anm. 18 als Rest einer Wagenlenker-Statue bezeichnete Torso, welcher sich indessen als »Sandalenbinder« herausstellte, nachdem Studniczka den zugehörigen Kopf fand; vergl. Athen. Mitth. 1886 S. 362. Tfl. 9.



Der Mann, welcher in den aufgezählten Bildwerken dargestellt ist, trägt stets nur Schutzwaffen, wir haben also keinen Krieger, sondern einen Hoplitodromen<sup>25</sup> vor uns; so finden wir denn auch auf der Berliner Schale c unsere Figur inmitten einer Darstellung des Waffenlaufs und auf diese Übung deutet auch das Schildzeichen auf a.

Die Ausrüstung für diesen Agon bestand ursprünglich aus Schild, Helm und Beinschienen. Mit all diesen Stücken war die Statue des Damaretos in Olympia — ein Werk der Künstler Eutelidas und Chrysothemis von Argos — ausgestattet, welcher im Waffenlauf die beiden ersten Siege in dieser Kampfsportart nach ihrer Einführung in der 65. und 66. Olympiade errang<sup>26</sup>. Pausanias giebt an, das Tragen der Beinschienen sei später nicht mehr vorgeschrieben gewesen. Murray<sup>27</sup> hat die Grenze, auf der sich die Darstellungen von Hoplitodromen mit und Hoplitodromen ohne Beinschienen scheiden, ungefähr in die letzten zwei Jahrzehnte des V. Jahrhunderts angesetzt. Dafs in der Bronze dieses Ausrüstungsstück nicht vorhanden ist, müssen wir für ein immerhin auffälliges Absehen von der Wirklichkeit betrachten, weil es gerade das Gewicht der Waffenstücke ist, welches die Schwierigkeit des Laufes und das Verdienst des Siegers erhöht. Wir können aber noch beobachten, wie gleichgültig die Künstler im Hinzufügen oder Weglassen dieses Ausrüstungsstücks verfahren: im Westgiebel des aeginetischen Tempels waren Beinschienen überhaupt nicht dargestellt, im Ostgiebel finden wir sie nur bei einzelnen Kämpfern, die Künstler bemühten sich also in dieser Beziehung nicht einmal consequent zu sein.

Was für eine Übung unser Hoplitodromen-Typus darstellt, ist mir leider nicht mit voller Sicherheit gelungen zu ergründen. Die Erklärungen, welche bisher für die einzelnen Monumente gegeben wurden, können nicht befriedigen, wenn man die berechnete Forderung stellt, dafs die Auffassung für jede Replik gleich gut passen müsse.

Wegen der ruhigen Stellung ist man zunächst geneigt sich die Figur in dem Moment unmittelbar vor Beginn des Laufes vorzustellen. Der Mann stände mit seinen Füfsen in den Rillen der Ablaufschwelle, wenn man annehmen darf, dafs dazu die beiden Vertiefungen der wiedergefundenen Vorrichtung in Olympia<sup>28</sup> gedient hätten; die beiden Rillen stehen in einer Entfernung von 17 cm von einander, also ergäbe sich ein so enger Abstand der Füfse, wie wir ihn in unserem Typus finden. Beide Arme sind gehoben; sobald das Signal zum Ablauf gegeben ist, würde der Hoplit mit dem rechten Fufse antreten, den rechten Arm zurück und den vom Schilde beschwerten vorwärts werfen, und sich damit gleich zum Anlauf einen

<sup>25</sup>) Was wir von der Ausrüstung der Hoplitodromen wissen, gestattet nicht mit Gerhard auf der schwarzfigurigen Vase, AVB. IV 258 = Schreiber, Kulturhistorischer Atlas Tfl. 22, 3 Waffenträger zu erkennen, da diese Krieger einen Speer tragen. Diese Darstellung ist vielmehr

zu vergleichen mit dem Vasenfragment aus Mykene, abg. bei Schreiber a. a. O. Tfl. 34, 4, bei dem es sich nicht um Hoplitodromen handeln kann.

<sup>26</sup>) Paus. VI. 10. 4.

<sup>27</sup>) *Journ. of Hell. Stud.* VII S. 190.

<sup>28</sup>) Ausgrabungen V Tfl. 35; vergl. S. 37.

mächtigen Schwung geben. Gegen diese Auffassung spricht aber doch wohl die starke Kniebeuge; sie würde die Vorwärtsbewegung der Beine im Augenblicke des Ablaufens verzögern. Deshalb halte ich eine Erklärung der Stellung, welche Herr Professor Loeschke in Dorpat mir brieflich vorschlug, für wahrscheinlicher; er erkennt vielmehr die Beendigung des Laufes, ein plötzliches Anhalten durch einen Sprung in die Kniebeuge. Der Hoplit wirft seinen Schild nach hinten, den rechten Arm aufwärts, um durch diese heftige Bewegung die Wucht des Laufes plötzlich zu unterbrechen. »Der Waffenlauf ist, wenn ich so sagen darf, nicht ein beschleunigtes Gehen, sondern eine Art Springen, wobei der Schild die Rolle der Halteres spielt; der letzte Schwung, den sich der Läufer vor dem Ziel giebt, findet kunstgemäß seinen Abschluß in der Kniebeuge.« Für diese Auffassung läßt sich auch geltend machen, daß sie gut erklären würde, warum gerade diese Stellung des Waffenlaufes zur Darstellung gewählt wurde; denn sie würde das Ende des Agon und somit die Entscheidung über den Sieg darstellen. — Was mich aber hindert, dieser Erklärung unbedingt beizustimmen, ist, daß sie sich, wie ich glaube, nicht ohne Zwang auf alle die oben aufgezählten Monumente anwenden läßt. Auch wüßte ich keinen Grund anzuführen, warum nicht die Läufer so, wie es beim Wettrennen immer geschieht, über das Ziel hinausgeschossen wären, anstatt durch die nothwendige Vorbereitung zum Haltmachen die Schnelligkeit vermindern zu müssen. — Mit einer geringen Modification, welche aber eine nähere Erörterung fordert, scheint jene Deutung jedoch in der That allen Anforderungen gerecht zu werden.

Der Waffenlauf wurde, wenn nicht ausschließlich, so doch außer als einfacher Lauf auch als *Diaulos* ausgeführt<sup>29</sup>. Nun glaube ich aber, daß die Vorstellung, welche man sich von der Ausführung des *Diaulos* macht, mit der Einrichtung des Stadion zu Olympia nicht vereinbar ist. Da die Schriftsteller weiter nichts lehren, als daß der Weg hin und zurück führte, so dachte man sich den Weg der Läufer nach Analogie der Bahn für die Wagen im Hippodrom; drei *κίονες*<sup>30</sup>, welche Anfang, Mitte und Ende des Stadion bezeichneten, hätten gewissermaßen eine Spina gebildet; um die letzte herum sei der Lauf gegangen.

Der Grundriß eines Stadion, in welchem die Bahn im Bogen um die letzte Meta führt, müßte vernünftiger Weise an der jener Meta zunächst liegenden Schmalseite einen Halbkreis bilden; die Bahn in Olympia<sup>31</sup> ist aber an beiden Schmalseiten rechteckig begrenzt. Ablaufschränken in ganzer Breite mit je 20 Ständen sind an beiden Enden angebracht. Diese den bisherigen Vorstellungen gegenüber auffallende Erscheinung sucht Dörpfeld dadurch zu erklären, daß der Sitzplatz der

<sup>29</sup>) Was Krause *Gymnastik und Agonistik* I, S. 355 für seine Unterscheidung eines einfachen und eines Doppellaufes in Waffen ausführt, erscheint mir nicht haltbar. Den Euripides in Aristophanes *Vögeln* 291 erinnert die *λόφος* der Vögel an die wallenden Helmbüsch der Hoplito-

dromen; deshalb fragt er sogleich: *ἢ πὶ τὸν διαυλον ἔλθον*; meine Auffassung stimmt mit der Rayets (*Mon. de l'art antique* zu Tfl. 64, S. 6) überein.

<sup>30</sup>) Krause a. a. O. S. 141.

<sup>31</sup>) Ausgrabungen V Tfl. 33; vergl. S. 37.



Kampfrichter stets derselbe geblieben sei, daß also für die Diaulodromen eine zweite Schranke hätte hergestellt werden müssen der ersten gegenüber, welche für die einfachen Stadionläufer bestimmt war. Wenn aber demnach beim Diaulos die Bahn nur auf einer Seite der Spina hinaufgeführt hätte, so hätten die Ablaufstände auch nur auf dieser Seite angebracht sein müssen; sie sind aber in der ganzen Breite vorhanden. Versucht man sich den Lauf zu vergegenwärtigen, wenn von allen zwanzig Ablaufständen abgelaufen worden wäre und eine Meta am anderen Ende hätte umlaufen werden müssen, so wird es schwer sein eine Möglichkeit dafür zu erschen.

Ich glaube deshalb vielmehr eine andere Art der Ausführung des Diaulos annehmen zu müssen und zwar folgendermaassen. Jeder Läufer ist verpflichtet von dem ihm zugewiesenen Stande aus das entsprechende οἰκῆμα der gegenüberliegenden Schranken aufzusuchen, hier auf der Stelle, wo die Vertiefungen in den Platten angegeben sind, kehrt zu machen und dann den Rückweg anzutreten. Die Breite der Stände ist 1.20 Meter, also hinreichend, daß innerhalb derselben ein Hoplit die Wendung machen konnte. Nur müßten wir voraussetzen, daß hinter den οἰκῆματα Aufseher standen, um zu controliren, ob der Läufer auch wirklich die γραμμή betreten habe.

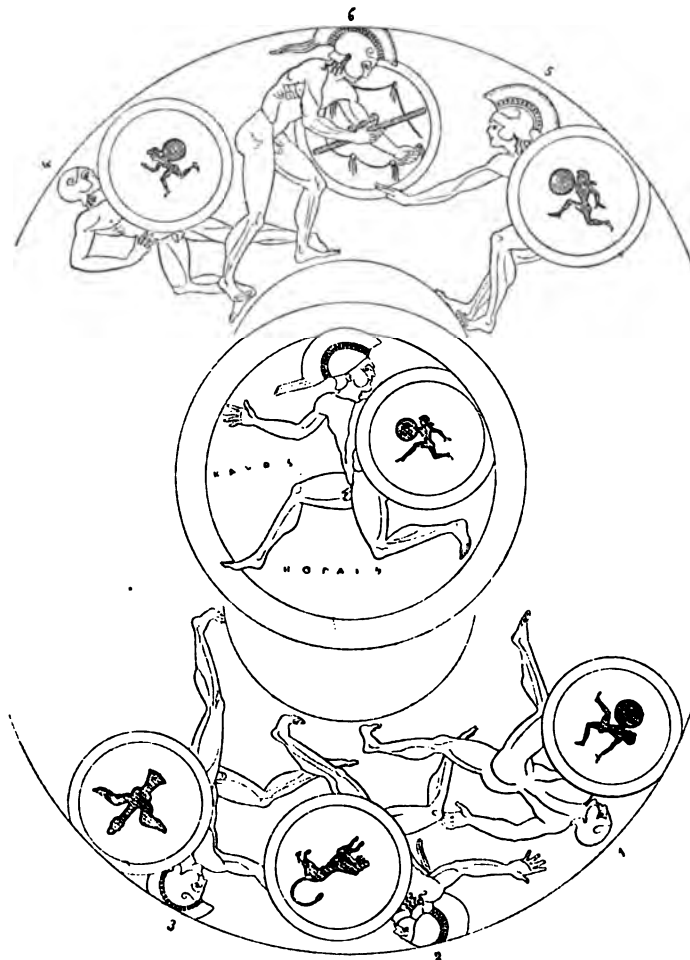
Bis jetzt ist mir Nichts aufgefallen, was gegen die Annahme einer solchen Ausführung des Diaulos sprechen würde, leider habe ich aber auch kein klassisches Zeugniß entdecken können, welches diese Auffassung bestätigte. Eine ganz späte Notiz, welche Krause<sup>22)</sup> bei der Darlegung des Vorgangs verwerthet, bekommt indessen nur bei unserer Auffassung einen Sinn. Isidorus Pelusiota *epist. lib.* III 144: Εἰ γὰρ τὸ βῆμα τῆς κακίας τὸ ἐπὶ τὴν ἀπώλειαν τρέχον ἡρεμήσειεν, ἀρχὴν λήβεται ἢ ἐπὶ τὴν ἀρετὴν κίνησις· ὥσπερ γὰρ ἡ ἐν τοῖς σταδίοις στάσις καὶ ἐπηρέμησις τὴν ἐναντίαν εἰσφέρει κίνησιν (εἰ μὴ γὰρ στάιη, οὐκ ἂν εἰς τοὺς ἐναντίους χωρήσειεν). οὕτω καὶ ἐπὶ τῆς κακίας, εἰ μὴ παύσῃτο, οὐκ ἂν τῇ ἀρετῇ χώραν δόιη. Es ist also vom Diaulos die Rede und von einem Stehenbleiben zwischen den beiden entgegengesetzten Richtungen des Laufes.

Wenn dieses der Vorgang beim Doppellauf war und der Läufer an den Wendeschranken angekommen plötzlich halt machen mußte, so würde damit die von Herrn Professor Loescheke vorgeschlagene Auffassung der Stellung der besprochenen Figuren zu ihrem Rechte kommen.

Den weiteren Verlauf denken wir uns so, daß der Agonist auf der Stelle kehrt macht, während der Wendung seine Armhaltung beibehält oder sie nachher wieder einnimmt, um sich einen Schwung zum Antritt des Rückwegs zu geben, und in diesem Fall hätte die Bewegung den Zweck, welchen wir derselben zuerst zuschrieben. So ließen sich die beiden verschiedenen Auffassungen vereinigen. Denn der Grund, aus welchem wir oben die erste Erklärung verwarfen, trifft bei der Figur nicht zu, welche nach meiner Auffassung am Beginn des zweiten Theils der Bahn

<sup>22)</sup> A. A. O. S. 366.

steht: der 5. Ephebe auf der hierneben abgebildeten Schale c hat eben seine Wendung gemacht und zwar »Rechts umkehrt«, wie man daraus sieht, daß der linke Fuß nur mit der Spitze den Boden berührt; das linke Bein wird erst dann vorgesetzt, wenn gleichzeitig der Schild nach vorne geworfen wird; der rechte Arm führt im nächsten Moment eine Rückwärtsbewegung aus. Durch den Schwung, welchen der Ephebe sich auf diese Weise giebt, wird er bald seinen vorauseilenden Kameraden 4 eingeholt haben; noch weiter voraus, schon wieder in vollem Laufe, sind die Epheben der anderen Seite der Schale, 3, 2, 1, während auf die Stelle, wo die Wendung gemacht werden muß und wo eben



noch 5 steht, ein 6ter Ephebe erst gehemmten Schritts zugeht, um hier ebenfalls kehrt zu machen. Auf diese Weise suchte der Maler die beiden Richtungen des Waffendiaulos auszudrücken. — Den Hoplitodromen auf der Amphora b und diejenigen der übrigen Repliken denken wir uns aus dem angegebenen Grund im Moment des Anhaltens. Auf b ist der Läufer eben angekommen und blickt gespannt auf den Kampfordner, welcher ihm durch Erheben der Hand ein Zeichen giebt, daß er umkehren und den Rückweg antreten kann. Dieselbe Scene ist auf der Oinochoe d dargestellt; hier ist nur auffallend, daß der Hoplit auf einem Bema steht. Diesen Umstand kann ich mir nicht anders erklären, als daß der Maler die Balbis andeuten wollte und die deshalb wie eine Stufe über den Boden erhoben zeichnete; dasselbe wäre der Fall bei der Münze e. Der Pfeiler auf a ist wohl einer der Pfosten, welche zwischen die einzelnen Ablaufstände eingezapft wurden<sup>23)</sup>.

<sup>23)</sup> Ausgrabungen a. a. O. S. 37.



Man wird nicht leugnen können, daß die Schwierigkeit dieses Moments abermals zur Erklärung beitragen würde, warum aus dem Waffenlauf gerade diese Übung von den Künstlern herausgegriffen wurde, denn sie entspricht beim Wagenrennen dem Biegen um die *νόσσα*, welches stets im Vordergrund des Interesses stand.

Wenn aber diese Übung nicht nur bei dem *δίαυλος*, bei welchem die Läufer *μετὰ τῆς ἀσπίδος* rannten, sondern auch bei demjenigen vorkam, welcher *γυμνός* ausgeführt wurde, so dürfte man sich billig wundern, wenn gerade nur Hoplitodromen in diesem Moment dargestellt wären. Es ist das nicht der Fall, wenn ich recht sehe, daß die folgenden Vasenbilder denselben Moment im gewöhnlichen Doppelwettlaufe darstellen: 1) David-Hancarville, *Antiquités étrusques*. Paris 1785. III Pl. 66 = Krause, *Gymnastik und Agonistik* II Tfl. 9 no. 23. — 2) Panofka, *Eigennamen mit καλός* Tfl. I. 4 = Klein, *Meistersignaturen*<sup>2</sup> S. 134. Hier bewegt der Ephebe beide Arme vor- und aufwärts, denn beim gewöhnlichen Lauf genügt diese schwächere Bewegung den Schwung des Körpers zu hemmen. Beidemal stehen die Läufer neben einem *κίων*, was an die Schale a erinnert. Wenn der Abbildung von 1) zu trauen ist, so stände der Diaulodrom auf einer niedrigen Bodenerhebung, einer discreteren Andeutung der Balbis, als auf der Oinochoe d und der Münze e. Die Darstellung ist für die zweite Vase vielleicht mit Beziehung auf die Liebesinschrift *Ἐπιθρομος* gewählt.

Wie nun auch das Urtheil über den hier vorgetragenen Erklärungsversuch ausfallen mag, auf jeden Fall haben wir in dem besprochenen Typus eine charakteristische Stellung aus dem Waffenlauf vor uns, die für sich allein — das beweist die Vase a und der Stater e — dem Griechen verständlich war, also eine Übung, welche sich für statuarische Darstellung wohl eignete. Loeschcke dachte, allerdings aus Gründen, welche wir uns nicht angeeignet haben, daran, daß das Bild der Oinochoe d an die Statue des Epicharinos *ὁπλιτοδρομαῖν ἀσκήσαντος*, ein Werk von Kritios und Nesiotes<sup>34</sup> auf der Akropolis von Athen, erinnern wolle. Diese Vermuthung würde an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn wir mit Recht in der Tübinger Bronze eine Replik des Hoplitodromen-Typus erblicken, den, wenn auch in entstellter Form, die Oinochoe d darbietet: wir besäßen dann die zwar in kleinem Maafsstab gehaltene, aber immerhin statuarische Ausführung eines Hoplitodromen-Typus aus einer Kritios und Nesiotes nicht ferne liegenden Zeit. Eine bezeichnende stilistische Eigenthümlichkeit hat die Bronze mit den statuarischen Nachbildungen der Tyrannenmörder gemein: die Gestalt der Pubes. Dieselbe besteht aus zwei Theilen, oben ein flaches gleichschenkliges Dreieck, dessen gleiche Seiten etwas einwärts gebogen sind; daran schließt sich ein Ring von Löckchen, welcher den Ausgangspunkt des Gliedes umgiebt. Man wird vielleicht fragen, wie die Nachbildung eines Denkmals in Athen auf eine Münze von Kyzikos hätte kommen können. Da ist es nun höchst merkwürdig, daß auf einem anderen Kyzikener Stater sich die Nachbildung eines Werks erweisen läßt, dessen Original nicht nur, wie die Statue des Epicharinos, in Athen stand, sondern auch von denselben Künstlern, Kritios und Nesiotes, ausgeführt war. Eine

<sup>34</sup>) Loewy, *Bildhauerinschriften* no. 39.

Münze von Kyzikos zeigt die bewufste und treue Copie der Tyrannenmörder-Gruppe<sup>35</sup>.

Ich weifs wohl und habe es für Münzen selbst oben geltend gemacht, dafs Nachbildungen berühmter Kunstwerke um so seltener sind, je weiter wir zurückgreifen; für die Zeit, in welcher unsere Bronze entstand, dürfen wir nur freie Nachschöpfungen erwarten etwa nach Maafsstab des Anschlusses an das Vorbild, wie sich derselbe in griechischen Autonom-Münzen im Gegensatz zu römischen Kaiser-Münzen stellt.

Aber weniger auf die Combination der Tübinger Bronze mit einem Werk von Kritios und Nesiotes, die sich nicht mit Sicherheit als haltbar erweisen läfst, wollte ich die Aufmerksamkeit lenken, als auf die vorgeschlagene Ergänzung, welche die richtige Erklärung des Schema anbahnt und dazu die Profil-Ansicht der Statuette ganz wesentlich verschönert.

Straßburg.

Friedrich Hauser.

## ZWEI RELIEFS DER VILLA ALBANI.

Im Erdgeschoss der Villa Albani ist gleich beim Eintritte in das Cabinet der Terracotten (I) ein kleines Relief<sup>1</sup> eingemauert, welches sich durch den Stil und den unter der Tünche freilich kaum zur Geltung kommenden pentelischen Marmor als attisch zu erkennen gibt. Es ist hier nach eigener Skizze abgebildet. Ein in Vorderansicht dastehender, mit einem Himation bekleideter Mann, die Linke unter dem Gewand auf die Hüfte gestützt, ist mit einer rechts von ihm befindlichen weiblichen Gestalt, welche die Rechte auf seine Schulter legt und mit der gesenkten Linken den Saum des über ihren Rücken herabwallenden Gewandes faßt, zu einer Gruppe verbunden; von links tritt an dieselbe eine kleinere



<sup>35</sup>) Dieser Stater befindet sich im Besitz des hochwürdigen Herrn Canonicus W. Greenwell in Durham, welcher mich durch Übersendung eines Abgusses erfreute. Genauer über die Münze wird man in einer Monographie über die Kyzikener

Statere finden, welche der genannte Herr gegenwärtig ausarbeitet; abgebildet ist sie bei Gardner Types Pl. 10. no. 4.

<sup>1</sup>) Nr. 146. Beschrieben von Zoega, *bassiril.* II S. 290 Nr. XXXIV, vgl. Fea, *descriz. della Villa*



Figur heran, die ein Obergewand so um den Körper geschlagen hat, daß die ganze rechte Brust mit dem vor derselben schwach gehobenen rechten Arme frei bleibt. Das Relief, an welchem sämtliche Köpfe sowie das linke unterste Stückchen der zuletzt beschriebenen Figur ergänzt sind, ist nach Welcker's Vorgange von Kekulé<sup>2</sup> als Grabrelief gedeutet worden: »Mann, Frau und Knabe nebeneinanderstehend«. Abgesehen von Analogien aus attischen Grabreliefs<sup>3</sup>, wonach man die weibliche Gestalt lieber als Mädchen ansehen würde, widerspricht dieser Auffassung jedoch die Bildung und Geberde der kleineren Figur; es ist ein reifer Mann in der bekannten Haltung des Adorierenden. Gehört somit das Relief in die Reihe der Votivreliefs, so kann über das Götterpaar, dem es gewidmet ist, wol kein Zweifel bestehen. Asklepios ist durch seine typische Haltung genügend charakterisiert, und in der Art, wie Hygieia ihm zur Seite steht, spricht sich das Verhältnis von Tochter und Vater so schön wie deutlich aus.

Es ist nicht ohne Interesse, in den zahlreichen aus dem Asklepieion von Athen zu Tage gekommenen Weihreliefs an die Heilgötter die Wiederkehr gewisser Motive zu verfolgen, mit denen die Composition dieser Kunstwerke gleichsam einen Ersatz dafür zu bieten scheint, daß sie zur Bezeichnung der einzelnen Mitglieder jenes Götterkreises sich an keine feststehende Typik bindet. Wiederholt begegnen darunter solche, welche dem Ausdrucke der Familienzusammengehörigkeit dienen; die classischen Vorbilder dafür lagen der attischen Reliefkunst vor den Augen. So sind gelegentlich, wenn Asklepios zusammen mit seiner Familie dargestellt ist, einzelne Figuren aus der letzteren durch Umarmung oder vertrauliches Auflegen der Hand auf die Schulter des Anderen verbunden<sup>4</sup>. Besonders gern aber ist es Hygieia, wenn wir so die entweder mit Asklepios allein erscheinende oder ihm zunächst stehende Göttin zu bezeichnen haben<sup>5</sup>, deren Hand auf der Schulter des Vaters aufliegt<sup>6</sup> oder auch seinen Nacken umschlingt<sup>7</sup>. Auch der statuarischen

*Albani* (1803) No. 133, *Description de la Villa Albani* (1869) S. 28. Das links, rechts und oben gebrochene Relief ist mit der unteren Leiste 0,36 + 0,035 hoch. Rechts von der weiblichen Figur, an deren mit Stuck eingesetzter linker Schulter sich die Spuren zweier anscheinend moderner Eisenstifte erkennen lassen, ist noch etwa 0,035 frei; es fehlt hier also keine weitere Figur. Die rechte Hand des mittleren Mannes ist bestoßen; ob das Loch in derselben zur Befestigung eines Gegenstandes gedient haben muß, ist mir nicht klar geworden. Das gute, wenn auch nicht allzufein durchgeführte Hochrelief wird noch dem vierten Jahrhundert angehören.

<sup>2</sup>) Akadem. Kunstmuseum zu Bonn Nr. 180, Welcker Nr. 394.

<sup>3</sup>) Friederichs-Wolters Nr. 1120.

<sup>4</sup>) Mitth. d. athen. Inst. II Taf. XV S. 218 = v. Duhn, Arch. Zeitg. 1877 S. 141 Nr. 2 -- v. Sybel Nr. 3095; Schoene, griech. Reliefs Nr. 102 = Sybel Nr. 347.

Attisch ist auch ein Fragment, welches ich im Jahre 1886 in den Magazinen des Centralmuseums zu Athen sah: Asklepios, zu seiner Linken eine das Obergewand lüftende weibliche Figur, auf deren r. Schulter sich die Hand einer dritten Figur legt. — Vgl. auch das Relief aus Luku, *Ann. d. Inst.* 1873 Taf. MN = Sybel Nr. 319.

<sup>5</sup>) Vgl. Koepp, Mitth. d. athen. Inst. X S. 258.

<sup>6</sup>) Mitth. d. athen. Inst. II Taf. XIV, S. 214 = Duhn Nr. 1 = Sybel Nr. 4327; Duhn Nr. 3 = Sybel Nr. 4374 (vgl. Koepp a. a. O. S. 260f.); Duhn Nr. 12 = Sybel Nr. 4281; Duhn Nr. 42 = Sybel Nr. 4010. Auf dem bei Visconti *museo Pio Clementino* V Taf. XXVII ziemlich ungenügend abgebildeten Relief der vaticanischen Statuengalerie Nr. 200, dessen Oberfläche stark zerstört ist, scheint mir die linke Hand der Hygieia nur hinter dem Rücken des Asklepios gehoben, nicht auf seiner Schulter aufliegend.

<sup>7</sup>) Duhn Nr. 113; Duhn Nr. 116 = Sybel Nr. 173; Duhn Nr. 118, richtiger bei Sybel Nr. 355. Vgl.

Plastik ist das erstgenannte Motiv in der gleichen Verwendung nicht fremd; Beweis dessen die schön erfundene Gruppe in der Statuengallerie des Vatican<sup>8</sup>, wo dem sitzenden Asklepios Hygieia zur Rechten steht, während Beide stehend dargestellt sind in einer Gruppe des Palastes Barberini<sup>9</sup> und einer, besserer Bekanntschaft würdigen in den Uffizien<sup>10</sup>, bei der freilich von der Hygieia nur die auf der linken Schulter des Asklepios erhaltene Hand übrig geblieben ist.

Gleichfalls in der Villa Albani, und zwar an der Wand unmittelbar unter dem eben besprochenen befindet sich das von Zoega *bassirilievi* I Taf. XVIII S. 72 ff. nicht ganz genau publicierte<sup>11</sup> Relief, welches hier nach einer Skizze wieder abgebildet ist. Material und Arbeit sind auch hier attisch. Zoega, der den Stilcharakter richtig empfand, hielt die den Adoranten voranschreitende gröfser gebildete Figur für eine Priesterin und dachte an ein dem Asklepios dargebrachtes Opfer wegen des vor derselben auf dem Boden befindlichen halbrunden Gegenstandes, die er mit der, Asklepiosstatuen öfter beigegebenen »*cortina*« identifizierte. Damit ist der mehrfach bei Statuen<sup>12</sup> und Reliefs, in welchen Asklepios statuenähnlich erscheint<sup>13</sup>, neben seinen Füfsen befindliche Omphalos gemeint, und es scheint in der That für die Annahme Zoega's zu sprechen, dafs auf einigen Fragmenten



Duhn Nr. 23 = Sybel Nr. 4940, dessen Reinigung auch schon, um die Möglichkeit der Ergänzung durch die daneben aufgestellten Fragmente zu prüfen, zu wünschen ist.

<sup>8</sup>) Visconti, *mus. Pio Clement.* II Taf. III.

<sup>9</sup>) Matz-Duhn Nr. 51.

<sup>10</sup>) Den schon von Visconti *mus. Pio Clem.* II zu Taf. III, Zannoni *Galleria di Firenze* Ser. IV, 1 S. 72 (vgl. Müller-Wieseler II zu Nr. 771) betonten Sachverhalt erkennt Dütschke III Nr. 198, indem er von einem an der l. Schulter anscheinend stehenden gebliebenen Messpunct spricht.

<sup>11</sup>) Nr. 147. Die obige Skizze sieht von den Ergänzungen ab. H. 0,42, L. 0,37, soweit erhalten. *Jahrbuch des archäologischen Instituts* II.

Die weibliche Figur mit Krug und Schale ist 0,365, der Adorant 0,24 hoch. Flaches Relief des vierten Jahrhunderts. R. Bruch, die Adorantin grossentheils bestofsen. Der Marmor ist pentelisch.

<sup>12</sup>) Müller, *Handbuch* § 394, 1; Müller-Wieseler II zu Nr. 770, etc. — Ob nicht auch der unerklärte runde Gegenstand des Fragmentes Sybel Nr. 4760 = *Inscr. griech. Bildh.* Nr. 128 ein Omphalos, das Werk des Eudidaktos danach eine Asklepiosstatuette sein kann, vermag ich jetzt ohne erneute Untersuchung des Originals nicht festzustellen.

<sup>13</sup>) Conze, *Reise auf den Inseln des thrak. Meeres* Taf. XV, 4, S. 84; Benndorf-Schoene, *lateran. Museum* Nr. 259.



vom Südfuße der Akropolis sich eine mit dem Gegenstande auf dem albanischen Relief völlig übereinstimmende Erhöhung vor Adorantenfiguren findet, die auch bei diesen als Omphalos erklärt wurde<sup>14</sup>. Indessen ist das Vorkommen derselben nicht auf Asklepiosreliefs beschränkt. Sie findet sich ebenso auf dem Theseusrelief des Louvre<sup>15</sup>, dem an der Via Appia gefundenen Relief des Museums Torlonia Nr. 433<sup>16</sup> und einem Heroenrelief von Theben<sup>17</sup>, allemal — und so ist schon wegen des Opfer-tieres auch das letztgenannte Relief gedacht, wo der Zug der Adoranten in Vorderansicht gestellt und so gegen den Hintergrund gerückt erscheint — zwischen Gottheit und Adoranten an der Stelle, wo sonst der Altar zu stehen pflegt. Gemeinsam ist allen den genannten Fällen der Bezug auf einen Heros — sei es nun Asklepios, Theseus oder der Verstorbene als Heros mit dem Pferde — und so gibt die aufgeführte Denkmälerreihe eine monumentale Illustration zu den Nachrichten über die den Heroen eigentümliche Altarform der hügelartigen, auf dem Boden befindlichen *ἐσχαρά*<sup>18</sup>. Wenn sich damit für die Erklärung des albanischen Reliefs der Kreis der Möglichkeiten allerdings erweitert, so scheint eine andere Eigentümlichkeit desselben dafür entschädigen zu wollen.

Dafs die in gröfseren Dimensionen gebildete weibliche Figur mit Krug und Schale, welche auf dem albanischen Relief anscheinend an der Spitze des Adorantenzuges zum Altare heranschreitet, nicht anders aufzufassen sei, als jene bald matronale, bald mädchenhafte Gestalt, welche auf Heroenreliefs so häufig dem Heros mit der Spende entgegentritt<sup>19</sup>, und die, wo ein Altar angebracht ist, sich auf der dem Heros entgegengesetzten Seite desselben befindet, lehrt die Analogie der in den folgenden zwei Anmerkungen 20 und 21 angeführten Reliefs, in denen das gleiche Verhältnis begegnet: das Auffällige des Gröfsenunterschiedes bei gleicher Richtung der Bewegung und gleicher Stellung zum Altar beruht einfach auf der engen Anfügung der Adorantenfiguren. Ihrer Mehrzahl nach beziehen sich die genannten Analogien auf Darstellungen des das Rofs führenden oder reitenden Heros<sup>20</sup>;

<sup>14</sup>) So Duhn Nr. 35.36 = Sybel Nr. 4635 (»roher Altar«). 4317 (»Altar mit abgerundeten Kanten«). Dazu kommt, von Unsicherem abzusehen, ein drittes Fragment im Wächterhäuschen der Akropolis: Rechts Ante, daran der Adorant nach links, links am Boden noch ein Stück des Altars. H. 0,40, L. 0,16.

<sup>15</sup>) *Monum. dell' Inst.* IV Taf. XX, B u. ö; vgl. Fröhner, *inscr. grecques du Louvre* Nr. 23.

<sup>16</sup>) Schreiber, *Arch. Ztg.* 1876 S. 119 f.; Friederichs-Wolters Nr. 1073; Benndorf, *Mitth. d. röm. Inst.* I S. 118.

<sup>17</sup>) Körte, *Mitth. d. athen. Inst.* IV Taf. XVI, III S. 376 f. Nr. 138 (»Grabtumulus«); Friederichs-Wolters Nr. 1072 (»Grab oder Altar«). — Über Körte Nr. 14. 188. 189 vermag ich ohne eigene Anschauung nicht zu urteilen.

<sup>18</sup>) Porphyr. *antr. nymph.* c. 6; Neanthes von Kyzikos

bei Eustath. *Odyss.* ζ 305; Pollux 1,8; Bekker *anecd.* p. 256, 32. A. de Molin, *de ara apud Graecos* S. 4 f. 66 f. scheint mir zwischen der in Rede stehenden und der cylindrischen Altarform nicht scharf genug zu scheiden.

<sup>19</sup>) Vgl. Körte Nr. 138. 140. 143. 144; Stephani *Compte-rendu pour* 1873, S. 177 ff.; Milchhöfer, *Mitth. d. athen. Inst.* IV S. 166; Furtwängler, ebenda VIII S. 369 ff.; Friederichs-Wolters S. 327.

<sup>20</sup>) Zu den von Furtwängler a. a. O. S. 370 f. aufgezählten Beispielen der Sammlung Saburoff, sowie des British und des South-Kensington-Museums (Letzteres = Michaelis, *anc. marbles* S. 483 Nr. 14, und im Index, wo der Heros als Dioskur gedeutet wird), ist aufser dem thebanischen Relief Körte Nr. 138 auch noch ein soeben von C. L. Visconti, *Bull. della commiss. comun.* XV

doch fehlt es darunter anscheinend auch nicht an Beispielen, wo die Spende einer thronenden Gestalt oder einem gerüstet dastehenden Krieger gereicht wird<sup>21</sup>. Man mag es nun noch als offene Frage ansehen wollen, inwieweit auch die Gruppen von Reliefs, denen die beiden letztgenannten angehören, unter die Heroenreliefs zu subsumieren sind<sup>22</sup>: für das Relief der Villa Albani wird nach dem Vorausgehenden die Erklärung jedenfalls aus dem Kreise heroischer Vorstellungen gesucht werden dürfen, wenn auch innerhalb desselben seine Ergänzung nicht auf eine Möglichkeit beschränkt zu sein scheint<sup>23</sup>.

Rom, April/Mai 1887.

Emanuel Löwy.

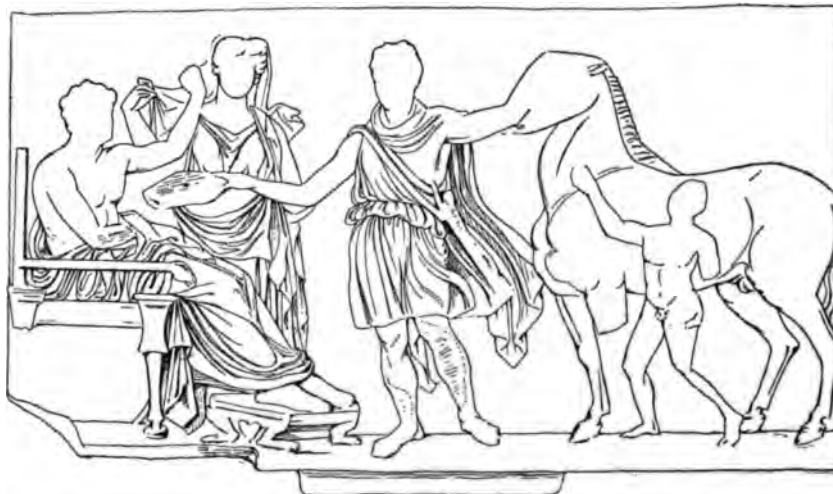
S. 73 ff. Taf. V publiciertes und auf Verehrung der Dioskuren bezogenes Relief in römischem Privatbesitz hinzuzufügen, welches i. J. 1885 auf dem Esquilin ausgegraben wurde; hier sind zwei Heroen neben ihren Pferden auf Felsen sitzend dargestellt (vgl. zur Zweizahl Körte Nr. 123).

<sup>21)</sup> Für beide Reliefs, in Triest und in Palermo, liegen nur kurze Beschreibungen vor: Wieseler, archäol. Bericht über seine Reise nach Griechenland S. 19; Furtwängler a. a. O. S. 367. 370.

<sup>22)</sup> Vgl. zur zweiten Friedrichs-Wolters Nr. 1197.

<sup>23)</sup> Im Anschlusse an die besprochenen Asklepios- und Heroenreliefs sei hier schliesslich ein interessantes Relief in Skizze mitgeteilt, welches ich im Sommer 1885 im Hieron zu Epidauros sah, und welches kürzlich in das Centralmuseum nach Athen geschafft worden ist (s. Mitth. d.

athen. Inst. S. 455, β 1). Zu Asklepios, welcher links thront, und dem Hygieia zur Seite steht, ist von rechts her ein Jüngling mit Schwert und flatterndem Gewande herantretend, mit der Rechten, wie es scheint, einen ihm von Asklepios dargereichten zerstörten Gegenstand (eine große Schale?) in Empfang nehmend, während ein herbeieilender Junge dem Ankommenden die Zügel des Pferdes abnimmt. Weisser Marmor, H. 0,47, L. 0,70. Oben rechts und links je ein Loch für einen Metallstift (Dm. 0,01). Über Beziehungen des Heroencults zu Asklepios vgl. Köhler, Mitth. d. athen. Inst. II S. 245 f. In der Composition verwandt ist das Relief von Gortyna, *Mon. d. Inst.* IV Taf. XXII = Friedrichs-Wolters Nr. 1152.





## SEILENOS VOR MIDAS.

In der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft Band 40, S. 549ff. hat Kuhnert über »Midas in Sage und Kunst« eingehend gehandelt. Es sei mir gestattet, die erhaltenen Kunstdarstellungen, welche sich, abgesehen von dem Midaskopf auf Münzen von Prymnessos<sup>1</sup>, vorläufig nur auf bemalten Vasen vorgefunden haben und sämtlich die Lage in der vom Satyrdrama ausgebildeten Fassung vorführen, hier genauer und vollständiger zusammenzustellen, zugleich mit Mittheilung einer bisher nicht veröffentlichten Zeichnung aus meinen Mappen.

Die Hauptszene der Sage, die Vorführung des gefangenen Silen vor dem König Midas, findet sich dreimal. Am figurenreichsten erscheint sie auf einem leider noch unedierten schwarzfigurigen Gefäße aus Vulci, dessen jetziger Verbleib wenigstens mir unbekannt ist (De Witte *Catal. Durand* no. 261 = *Cat. Paravey* no. 10). Gefesselt und von zwei bewaffneten Wächtern begleitet steht Seilenos vor dem sitzenden König, hinter welchem noch eine Frau<sup>2</sup> und zwei Doryphoroi zugegen sind.

Die anderen beiden Vasenbilder, je nur vier Figuren zeigend, sind dagegen rothfigurig und werden in London und Palermo aufbewahrt.

Auf der Vase des British Museum, welche in Chiusi ausgegraben und deren Zeichnung etwa um 300 vor Chr. gefertigt sein mag (abgebildet ohne die Inschriften *Annali dell' Inst.* 1844 Tav. H; vgl. Arch. Anzeig. 1851 S. 39 g und *Journal of hell. stud.* II p. 226), steht Silen gebunden vor dem thronenden Midas (Μῖδας), den lange Eselsohren und ein Kopftuch charakterisieren; hinter dem Gefangenen ein phrygisch gekleideter Wächter (über ihm καλός), hinter dem König eine Dienerin im Chitoniskos mit Fächer<sup>3</sup>, welcher der hochtönende Name Europa beigeschrieben ist (Ευρω[π]α).

Ein wenig älter ist das anmuthigflott gezeichnete Vasenbild aus Agrigent in Palermo (*Mon. dell' Inst.* IV 10; vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 55, 46 und Zehntes Hall. Progr. S. 22, c): ein Wächter führt den gebundenen Seilenos vor den langohrigen thronenden Midas, welcher begrüßend die Rechte vorstreckt. Hinter dem Wächter entfernt sich umblickend und auf Seilenos weisend eine Frau, die am wahrscheinlichsten als eine Bacchantin zu erklären sein wird, welche bei der Gefangennahme des Seilen zugegen war und ihn bis zum König begleitet.

<sup>1</sup>) Abg. *Annali dell' Inst.* 1847 Tav. U 5 = Münch. Akad. Sitzungsber. 1880 I. Taf. I 10.

<sup>2</sup>) Nach de Witte »munie d'un javelot« — etwa ein schlecht gezeichneter Fächer, wie Kuhnert mutmaßt und demnach eine Dienerin des Midas

in der Frau erkennt; oder aber ein schlecht gezeichneter Thyrsos, und wäre die Frau dann eine Baccha, welche den Seilen begleitet hat?

<sup>3</sup>) Vgl. dazu u. A. den Schirmträger auf der Busirisdarstellung Siebentes Hall. Progr. II 2.



Auf die Darstellung dieser Gefangennahme beschränken sich die Maler dreier anderer Vasenbilder, von denen das älteste und interessanteste ohne Zweifel das schwarzfigurige Vasenbild das Ergotimos ist, das auf Ägina gefunden wurde und jetzt in der Sammlung Fontana zu Triest aufbewahrt wird (abg. Gerhard Auserl. Vasenb. Taf. 238; vgl. Arch. Epigr. Mitth. aus Österreich II S. 24, 21; Fünftes Hall. Progr. S. 12, B; Klein Vas. mit Meistersign. S. 37). Seilen (Σειληνός) wird von zwei Dienern des Midas, welchen die Namen Oreios (Ορειός) und Therytas (Θερύτας) beigeschrieben sind, fortgeführt; Oreios hat dem Gefangenen den Weinschlauch confisziert, Therytas aber hält in der Rechten einen Strick, mit dem Seilen, falls er nicht gutwillig sich fügt, gebunden werden soll.

Eine andere schwarzfigurige Darstellung findet sich auf einer Amphora aus Gela in der Sammlung Navarra zu Terranuova, die Benndorf veröffentlicht hat (Gr. Sic. Vasenb. 53, 2. S. 104): ein Krieger führt den eingefangenen Seilen gebunden vor sich her: auf der Rückseite folgen ein Satyr mit Weinschlauch und ein Flötenblasender Jüngling — die Gefangennahme des Seilen geschah in Gegenwart des bacchischen Thiasos und lustiger Komasten, deren drei daher Ergotimos auf der anderen Seite seiner Vase darstellte.

Die dritte Darstellung der Gefangennahme erfolgt hier zum ersten Mal in Abbildung; dieselbe schmückt einen Krater aus S. Agata de' Goti, jetzt im Museo



Nazionale zu Neapel (no. 1851: vgl. außer der Litteratur in meinem Katalog noch *Documenti per servire alla storia dei musei d'Italia* IV p. 128, 62). Ein phrygisch gekleideter Doryphoros hat den Seilen gefangen und gebunden und will ihn nun fortführen; eine Bacchantin, in der Linken den Thyrsos senkend und mit der anderen Hand das Gewand hebend, tanzt aufgeregt und begeistert, wie der nach hinten-übergeworfene Kopf zeigt, hinter dem Diener des Midas einher.

Endlich gehört noch der Sage das Mittelbild einer vulcentischen Trinkschale im Museo Gregoriano an (abg. *Mus. Greg.* II 72 [76], 2 b; Arch. Ztg. 1844, 24, 3;



*Annali dell' Inst.* 1844 Tav. D 3; vgl. Braun *Ruin. u. Mus. Roms* S. 828, 55): auf reichgeschnitztem Thron sitzt Midas mit Eselohren und Scepter; vor ihm steht ein Mann, mit phrygischer Mütze und Hakenstock, der sprechend die Rechte erhebt und dem Könige wol die Gefangennahme und die bevorstehende Vorführung des Seilenos anmeldet.

Weitere Darstellungen der Sage vom »Seilenos vor Midas« sind vorläufig nicht bekannt.

Halle, Januar 1887.

H. Heydemann.

## DER TRITON VON TANAGRA.

Durch Paul Wolters' Auseinandersetzung (*Arch. Ztg.* XLIII 1885 S. 263 ff.) ist erwiesen, daß der Triton, welchen Pausanias zusammen mit einer Dionysosstatue des Kalamis als in Tanagra befindlich erwähnt, kein statuarisches Werk war, sondern zur Gattung jener *θαύματα* gehörte, die in der schaulustigen und marktschreierischen Kaiserzeit so beliebt waren; ich brauche nur an den von Joppe nach Rom gebrachten Walfisch des Jonas zu erinnern<sup>1</sup>. Auf diesen bei Pausanias des breiteren besprochenen Triton, dessen auch von Aelian und Athenaios gedacht wird, haben nun zuerst Imhoof-Blumer (*Numismat. Ztschr.* IX 1877 S. 32) und ihm folgend E. Curtius (*Arch. Ztg.* XLI S. 255) und Wolters drei unter den Antoninen geschlagene Münzen der Tanagräer bezogen, welche eine Dionysosstatue unter einem von Atlanten getragenen Baldachin, im unteren Kreisabschnitt aber den Triton zeigen. Wir haben nun hier folgenden Sachverhalt: Pausanias erwähnt im Dionysostempel von Tanagra zweierlei als merkwürdig; erstens eine Dionysosstatue des Kalamis, die er durch den bestimmten Artikel (*τὸ ἄγαλμα*) als das Cultbild des Tempels zu bezeichnen scheint; zweitens einen Triton ohne Kopf, über dessen Standort er keine nähere Angabe macht, und der keine Statue sondern eine Mumie war. Die Münzen zeigen eine Dionysosstatue als Tempelbild und einen Triton. Was liegt näher, als in der Pausaniasstelle und auf den Münzen die gleichen Gegenstände zu sehen? Dennoch erheben sich Schwierigkeiten. Zunächst reicht der Umstand, daß Pausanias in der bei ihm so häufigen Form der rhetorischen Steigerung Dionysos und Triton zusammen nennt, nicht im Entferntesten zur Bekräftigung der wunderlichen, meines Wissens auf Münzen unerhörten, Verbindung von Statue und Rarität aus. Vor

<sup>1</sup>) Plin. N. H. IX 11 Detl., vgl. Kalkmann, Pausanias der Perieget S. 30.



allem aber muß die Darstellung der Münzfigur zur Vorsicht mahnen. Denn daß dieselbe nicht auf ein Werk des Kalamis bezogen werden kann, würde man wol auch schon vor Winters Schrift über die jüngeren attischen Vasen zugegeben haben. Es bleiben dann aber nur zwei Möglichkeiten: entweder sind bei Pausanias und auf den Münzen die Cultbilder zweier verschiedenen Tempel gemeint, — zu dieser Annahme, welche auch die Identification des Triton in Frage stellen würde, haben wir keinerlei Berechtigung; oder zur Zeit der Münzen, d. h. auch zur Zeit des Pausanias, war nicht mehr die Statue des Kalamis, sondern ein Werk späterer Zeit als Cultbild aufgestellt, — dann müßten wir eine Verschleppung des Kalamisbildes, etwa nach Rom, annehmen, von der die Quelle des Pausanias noch nichts wufste. Auch der letztere Fall würde uns für den Beweis der Identität des Triton auf der Münze und bei Pausanias einen Grund entziehen; denn wenn die Notiz über die Statue und die über den Triton aus zwei verschiedenen Quellen stammten, was wir doch dann annehmen müßten, so hätten wir keinerlei Gewähr für eine engere Beziehung beider Sehenswürdigkeiten aufeinander. Wir sind also berechtigt, bei dem Versuche, die Figur des Triton zu erklären, von der Statue ganz abzusehen. Nun wäre es an sich gar nicht unmöglich den Triton der Münze mit dem bei Pausanias zu identificiren, wenn sich hier nicht gleich eine neue Schwierigkeit böte: bei Pausanias steht ausdrücklich, der Triton habe keinen Kopf mehr gehabt, was Aelians Quelle noch dahin ausführt, daß dieser Teil der Mumie bereits ganz vermorscht gewesen sei; dagegen hat er auf allen drei Münzen deutlich einen bärtigen Kopf. Man könnte versucht sein, die Lösung dieses Räthsels darin zu finden, daß das Abfaulen des Kopfes doch nur eine im Laufe der Zeit entstandene Zufälligkeit gewesen sei, um deren willen man die allgemeine Vorstellung dieses Wahrzeichens von Tanagra nicht zu ändern brauchte. Dem steht aber die von Pausanias erzählte Sage entgegen, welche bereits das Fehlen des Kopfes zum Ausgangspunkt nimmt, und durch die dasselbe zur charakteristischen Eigenthümlichkeit gerade dieses Triton wird: ein tanagräischer Mann hat ihn abgeschnitten. Aus demselben Grunde ist Wolters' Erklärungsversuch unwahrscheinlich; er meint, die Münzen stellten der Deutlichkeit halber den Kopf mit dar, um »das Meerwunder, auf dessen Besitz Tanagra stolz sein durfte, in möglichst deutlicher und überraschender Gestalt vor Augen zu führen«. Für das Meerwunder war aber gerade die Kopflosigkeit charakteristisch geworden; und wenn man auf den Münzbildern den Kopf wegdenkt, so wird man sehen, daß die Benennung Triton für den modernen Beschauer ebenso deutlich bleibt — wieviel mehr für den antiken, und jedenfalls noch überraschender als ein Triton der gewöhnlichen Zusammensetzung aus menschlichem Oberkörper und Fischschwanz. Aber auch wenn die Münzen den Kopf, welcher dem Wundertier in Tanagra fehlte, wegliessen, — wäre ihre Darstellung darum zutreffend geworden? Hatte das ausgestopfte oder einbalsamirte Ungetüm an dem Fischschwanz vielleicht einen menschlichen Oberkörper und menschliche Arme? Man sieht, aus den bisher gegebenen Beweisgründen läßt sich die Sache nicht zum Austrag bringen.



Nun giebt es aber unter den zahlreichen Terracottaidolen, die in tanagräischen Gräbern gefunden sind, eines, das sich von allen anderen durch eine Eigentümlichkeit unterscheidet, welche es mit unseren Münzen und, wie Fröhner vorsichtig andeutet, mit Pausanias in eine gewisse Beziehung setzt. Es gelangte aus der Sammlung Barre in das Museum des Louvre und ist abgebildet Fröhner, *Catal. Barre* S. 61 no. 432 und Heuzey, *Terres cuites du Louvre* pl. 17, 1. Den Brustschmuck des hochaltertümlichen, brettartig gebildeten und mit rohen Andeutungen des Gewandes versehenen Idols bilden zwei symmetrisch einander gegenüberliegende Tritone, in sehr ähnlicher Stellung<sup>2</sup> wie die auf den Münzen. Der Einwand, daß Triton, resp. Meergreis, oder wie man diese Gestalten nun benennen mag, häufig genug auf archaischen Monumenten, sogar schon auf Inselsteinen (vgl. Milchhöfer Anf. d. K. S. 84), vorkomme, man also eine besondere Beziehung hier nicht anzunehmen brauche, wäre nicht stichhaltig; denn unter den überaus zahlreichen Terracottaidolen kenne ich wenigstens kein einziges, das diese Darstellung trüge. Die Verdoppelung des Triton aus Gründen der Symmetrie findet ihre Analogie z. B. am amykläischen Thron, vgl. Paus. III 18, 10, wo zwei Tritonen der Echidna und dem Typhos, zwei ähnlichen Mischwesen, entsprechen.

In der Terracotta finden wir lange vor dem *θαῦμα* der Kaiserzeit einen Triton in Tanagra bezeugt, und auf eine frühere Existenz der Tritonsage in Tanagra deutet auch Pausanias: »die Tanagräerinnen feiern ein Dionysosfest und ziehen zur Vornahme religiöser Waschungen an den Meeresstrand. Wie sie sich nun im Bade tummeln, ersieht sie der lüsterne Triton und macht sich herzu; auf ihr Hilfesgeschrei eilt Dionysos selbst herbei und besiegt den wilden Gesellen«. Wir haben hier ohne Zweifel eine Tempellegende vor uns, und zwar muß dieselbe älter sein als das kopflose *ἀρχος*, da sie von Kopfab schneiden oder auch nur Töten nichts weiß. Doch werden wir sie nicht für übermächtig alt halten dürfen, da bereits die Auffassung der Tritonen als der Satyrn des Meeres vorwaltet<sup>3</sup>. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man leicht die Elemente einer älteren Fassung. Der Gott Dionysos besiegt den Gott Triton: wir haben hier einen der vielen Fälle, in denen die Verdrängung eines älteren Cults durch einen jüngeren unter dem Bilde eines Kampfes der beiden Gottheiten dargestellt ist; da wird denn natürlich immer der Sieger als Bringer höherer Gesittung, werden die Unterliegenden als finstere Mächte oder tückische Kobolde dargestellt. Ist es doch nicht bei den Griechen allein so: wenn

<sup>2</sup>) Man vergleiche damit die ganz andere Darstellung des Triton auf Münzen von Itanos (B. Head *Historia numorum* S. 398 Fig. 253), besonders die häufige Silbermünze mit dem Adler, wo der Triton als Beizeichen fungiert. Er hat sonst auch meist Attribute, sei es den Dreizack wie auf den Münzen oder das Ruder, wie auf der Arch. Anz. 1851 S. 74 erwähnten Bronze der Sammlung Fejervary (vgl. auch Clarac, pl. 206,

208), oder Krebssscheeren am Kopf (vgl. Arch. Anz. 1852 S. 165), oder endlich die überaus häufige Muscheltrompete.

<sup>3</sup>) Dieser in der späteren Plastik häufigen Auffassung begegnen wir auch auf einem etruskischen Vasenfragment, welches das Liebespaar Triton und Galatea zeigt (Inghirami *Mon. Etr.* V 55, vgl. Arch. Ztg. 1854 S. 221); es ist P. Weizsäcker (Roschers Lexikon S. 1586 ff.) entgangen.



Odin dem Christengott erliegt, so durchzieht er als wilder Jäger die Lüfte. Und nun das Schwimmbad der Bakchen im Meere! Sollte darin wirklich eine religiöse, eine Culthandlung bestehen können? Sollte nicht vielmehr etwa die Waschung eines Xoanon oder ein Opfer am Meeresstrande zu Grunde liegen? Das erste würde uns nicht weiter führen, dagegen läßt die zweite Annahme sogleich ein helles Licht auf den ursprünglichen *ἄριστος λόγος* fallen. Er dürfte etwa folgende Gestalt gehabt haben: Am Gestade des Meeres wird geopfert, natürlich dem Meeresgott; ob das ursprünglich Poseidon selbst war, und ob seine Hypostase Triton erst für den Besiegten eintrat, lasse ich unerörtert, doch will ich darauf hinweisen, daß die Sage den Ahnherrn der Tanagräer Poimandros von Poseidon abstammen läßt. Da naht ein anderer Gott, Dionysos, er selbst dem Lande entsprossen und mit den Segnungen seiner Gaben sein Geburtsland beglückend. Ihm fliegen alle Herzen zu, und der alte Gott muß seiner Macht das Feld räumen. Aus dem Poseidonfest wird ein Dionysosfest; nun opfert man nicht mehr am Gestade des Salzmeers, sondern in dem fruchtbaren rebenbekränzten Binnenland. Und so ward in Tanagra der Tempel des Dionysos errichtet.

Doch wir lesen bei Pausanias noch mehr; gleich hinter der eben besprochenen Sage folgt eine zweite, die mit der ersten schlechterdings nicht zu vereinigen ist. Diesmal bleibt dem Periegeten nicht wie bei der spartanischen Artemis (vgl. Robert Archäol. Märchen S. 149) der Gegensatz beider Versionen unbemerkt; er erklärt vielmehr seine Zustimmung zur zweiten Sage, deren Inhalt folgender ist: »Nicht Dionysos besiegt den Triton, sondern ein Krater duftenden Weines; mit diesem lockt ihn natürlich nicht Dionysos, sondern locken ihn die Tanagräer. Was hat er ihnen gethan? Die Bakchen angetastet? O nein, dann müßte ja Dionysos selber zu Hilfe eilen. Die Herden hat er ihnen geraubt und an Schifferkähnen Seeräuberei getrieben. Und wie er sich nun vom Köder locken läßt und selbstverständlich des Guten zu viel tut, was machen die Tanagräer da mit ihm? Ein Beherzter unter ihnen schneidet dem Ungetüm den Kopf ab, — und sieh, mein Sohn, hier ist seine Leiche ausgestellt; einen Kopf hat er nun natürlich nicht mehr, den hat der Tanagräer jedenfalls voll Abscheu ins Wasser geworfen«. Ich habe hier durch die Form der Erzählung schon meine Meinung angedeutet. Zu irgend einer Zeit, vermutlich im ersten Jahrhundert n. Chr. befanden es die tanagräischen Dionysospriester für gut, der wundersüchtigen Menge auch einen greifbaren Beweis jener Tempellegende zu geben. Einen wirklichen Triton hatten sie leider nicht vorrätig; so mußte denn der Walfisch herhalten, der freilich weder Menschenkopf noch Arme hatte. Aber das Fehlen der Arme fällt ja nicht so sehr auf, drum rasch den Fischkopf abgeschnitten und die Legende in verständiger und zeitgemäßer Weise interpretirt, und das Resultat wird nicht nur von Pausanias, sondern noch von manchem Andern mit gläubiger Miene nachgebetet worden sein.

Aus allen diesen Erwägungen gewinnt man die Überzeugung, daß sowol das Terracottaidol als auch die Münzen im Allgemeinen ohne speciellen Bezug auf das *τάρπιχος* den Triton darstellen, über den in Tanagra von Alters her die Sage



berichtete, daß dagegen das Ausstellen der Mumie eine rationalistische Umbildung der Sage zur Folge hatte, welche von der Kopflosigkeit des Ungeheuers ausging. Darstellungen, welche sich auf die Mumie, resp. auf die jüngere Legende beziehen, sind bisher nicht nachgewiesen<sup>4</sup>.

Berlin.

Konrad Wernicke.

## DER URSPRUNG DES HOCHRELIEFS BEI DEN GRIECHEN.

Friederichs hatte das Flächenartige als das Charakteristische des ältesten griechischen Reliefs bezeichnet. Die ältesten Relieffiguren, so lehrte er, seien nichts weniger als »halbirte Menschen«, vielmehr sei jede Figur nur ein stehengebliebenes Stück einer Fläche, das sich deshalb auch mit kantigem Contour vom Grunde abhebe und der Hinzufügung der Farbe durchaus nicht entbehren könne<sup>1</sup>.

Conze hat dann dargelegt, wie Relief und Malerei bei den Griechen engverbunden den gleichen Gang der Entwicklung durchgemacht haben, wie die altgriechische Malerei nach unserer Ausdrucksweise reliefartig, d. h. dem altgriechischen Relief verwandt, ja mit ihm fast identisch gewesen, wie das spätgriechische Relief bei der malerischen Durchbildung angelangt sei, welche auch die griechische Malerei erst allmählich und spät erreicht habe. Flach- und Hochrelief sollte man nur als verschiedene Stufen einer Reliefeintiefung auffassen, beide eher als eine besondere Art der Malerei, denn als einen Zweig der Plastik ansehen<sup>2</sup>.

Overbeck hat die Geltung der Bemerkungen von Friederichs durch den Hinweis auf die Metopen von Selinus einzuschränken gesucht<sup>3</sup>. Conze's Ausführungen fordern dieselbe Einschränkung. Wenn ich diese im Folgenden zu geben und zu begründen suche, so bedarf es kaum der Bemerkung, daß ich jene Ausführungen stets als bekannt und ihren Hauptsatz für einen wichtigen Zweig des Reliefs als erwiesen voraussetze. Er ist erwiesen für das Flachrelief. Aber Flachrelief und Hochrelief sind nicht wesensgleich<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>) »Ein geflügelter Triton in einen Aal ausgehend, hält beide Hände ausgestreckt gegen Hähne« auf einer sf. Vase, den Panofka Arch. Ztg. 1847 S. 18\* mit der Pausaniasstelle zusammenbringt, wird wol nur eine der gewöhnlichen Darstellungen des Schlangennannes zwischen Tierfriesen der jüngeren korinthischen Vasen sein, vgl. Löschke, Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpater Progr. 1886 S. 10.

<sup>1</sup>) Bausteine<sup>1</sup> S. 19. <sup>2</sup> S. 17.

<sup>2</sup>) »Das Relief bei den Griechen« in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1882 S. 567 f.

<sup>3</sup>) Griech. Plastik<sup>3</sup> I S. 230 Anm. 43.

<sup>4</sup>) An Conze's Vortrag in der Sitzung der Arch. Gesellschaft vom 4. Januar 1881 (Arch. Zeitung 1881 S. 64 f.) schloß sich eine Erörterung an, deren Inhalt nicht bekannt geworden ist. Hauck scheint in seinem schönen und lehrreichen Aufsatz »über die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs« (Preufs. Jahrbücher 56. 1885 S. 1 f.) Conze's Theorie von der Entwicklung des Reliefs ohne Vorbehalt anzunehmen (vgl. besonders S. 4); erst in einem Vortrag über perspectivische Elemente im Relief



Wer immer angesichts der ältesten Metopen von Selinus der Lehre Conze's vom Ursprung des griechischen Reliefs eingedenk gewesen ist, der kann sich nicht so leichtem Herzens mit ihr abgefunden haben. Wolters sucht die Zweifel zu beschwichtigen durch die Versicherung, die Figuren seien auf ihrer Vorderseite durchaus flächenartig gehalten, obwol das Streben, sie in ihrer ganzen Rundung zu zeigen, sich nicht verkennen lasse<sup>5</sup>. Und doch hatte Brunn »die Modellirung der Form in ihrer Rundung« gerade für das Charakteristische der Metopen erklärt<sup>6</sup>. Auch P. J. Meier hatte das richtige Gefühl, daß gerade hier das Flächenartige, wie er sich ausdrückt, überwunden sei, aber er liefs sich lieber den Glauben an das hohe Alter der Metopen rauben als denjenigen an die Theorie vom Ursprung des Reliefstils: sie sollen diesem Ursprung »nicht so nahe stehen wie man allgemein annimmt«<sup>7</sup>! Aber wer möchte glauben daß diesen primitiven Werken eine Entwicklung vorausgegangen sei, durch welche die von Conze an jenem Grabstein des Glaukias und der Eubule erläuterte Technik zur Bildung solcher vollgerundeter Figuren hätte fortschreiten können?

Die Lösung ist eine andere. Die Metopen von Selinus haben mit der Malerei nichts gemein, von dieser zu jenen gibt es keine Brücke. Die Figuren sind in der That fast vollkommen gerundet; die Figur des Herakles z. B. »hängt nur in ihrem oberen Theil mit dem Reliefgrund zusammen, während die Beine frei abstehen und auch auf der Rückseite vollkommen ausgeführt sind«<sup>8</sup>. Selbst die Hinterbeine der Pferde sind vom Grund losgearbeitet. Die beiden Beine der Kerkopen sind deutlich geschieden: das beweist, daß der Künstler sein Werk wie ein Rundwerk ansah. Das Streben die Figuren in ihrer vollen Rundung zu zeigen veranlaßte ihn auch allein die Ohren und die Locken in eine so viel tiefere Ebene zu legen als das Gesicht. Wenn dennoch die, fast zu tiefen, Seitenflächen des Kopfes wenig modellirt sind, vielmehr alle Formen des Gesichtes sich in einer vorderen Fläche sammelndrängen, so spricht sich in dieser Eigentümlichkeit nur auf naive Weise der Wunsch aus, dem Beschauer, der das Werk seiner Aufstellung nach nur von vorn betrachten sollte, alles Wesentliche deutlich zu zeigen; ebendeshalb wurden auch die Ohren so abstehend gebildet.

Aber es ist nicht allein, nicht einmal in erster Linie die Höhe der Relief-erhebung bei so primitiver Kunststufe, welche diese Metopen von dem der Malerei verwandten Umrissrelief wie durch eine tiefe Kluft scheidet. Die häufige Verwendung der Vorderansicht bei den Köpfen ist es, welche die Annahme eines Zusammenhanges durchaus unmöglich macht. Von neun oder zehn erhaltenen Köpfen

(1886 Juni-Sitzung der Arch. Gesellschaft) finde ich eine Andeutung, welche einen Einwand gegen jene Theorie enthält, den Vorschlag nämlich, in der Betrachtung des griechischen Reliefs Metopenrelief und Friesrelief getrennt zu behandeln.

<sup>5</sup>) Friederichs-Wolters S. 81. Nur mit den letzten

Worten machte Wolters ein Zugeständniß, während er in der Hauptsache Friederichs' Urteil beibehielt.

<sup>6</sup>) Athen. Mitth. d. Inst. VII 1882 S. 114.

<sup>7</sup>) Athen. Mitth. d. Inst. X 1885 S. 253, 1.

<sup>8</sup>) Benndorf, Metopen von Selinunt S. 46.



steht nur ein einziger im Profil<sup>9</sup>, während in der Malerei und der mit ihr parallel gehenden Reliefbildnerei die Vorderansicht bis in späte Zeit äußerst selten ist<sup>10</sup>. Man hat wol gesagt, auf einer ganz frühen Stufe der Kunst sei sich der Künstler der Schwierigkeit, welche den späteren von Aufgaben wie der Darstellung des menschlichen Gesichtes von vorn abschreckte, noch gar nicht bewußt gewesen. Aber der Weg von der ersten Umrisszeichnung bis zur Bildung solcher Reliefs könnte auf keinen Fall ein so kurzer sein, daß die Kunst sich nicht unterwegs der Schwierigkeit hätte bewußt werden müssen. Demjenigen dagegen der gewohnt war, Figuren in voller Rundung zu bilden, erschien es nicht schwer, auch im Relief, wenn er solches aus irgend einem Grund an die Stelle der Freisculptur treten liefs, die Gesichter von vorn zu zeigen. Indem er es aber fast ausnahmslos that, gab er zugleich dem naiven Wunsche nach Deutlichkeit nach, von dem ich bereits gesprochen habe, demselben, der ihn auch veranlafte, die Köpfe etwas vorwärts zu neigen, damit sie dem Beschauer voll ins Gesicht blickten<sup>11</sup>.

Weniger Gewicht möchte ich legen auf die Darstellung des Viergespannes in der Vorderansicht, weil diese ein Problem ist, an welchem auch die Malerei schon früh sich versucht hat, um so früher, je gröfsere Schwierigkeit auch die Seitenansicht eines Viergespannes dem Zeichner bot. Beachtenswert ist aber, daß auf den Vasenbildern, welche die Vorderansicht eines Gespannes bieten, der Lenker fast immer ganz unpassend den Kopf zur Seite wendet: so sehr scheute man sich vor der Aufgabe das Antlitz in Vorderansicht zu zeichnen<sup>12</sup>. Die Profilstellung der Füße hingegen bei einer sonst von vorn dargestellten Figur, wie der »Athena« der Perseusmetope, wurde nicht etwa gewählt um das Heraustreten vorragender Theile aus der Fläche zu vermeiden — da hätten wir sonst den sogenannten Reliefstil<sup>13</sup> — sondern einzig der Deutlichkeit zu Liebe. Denn ein Fuß von vorn gesehen erscheint in schwer verständlicher Verkürzung. Daß man die Füße der Figuren von unten gar nicht sah, kommt dagegen nicht in Betracht.

Ich ziehe den Schluß. Wie das Flachrelief der alten Grabsteine nichts anderes ist als Malerei, so sind die Relieffiguren dieser ältesten Metopen nichts anderes als Rundfiguren vor einen Hintergrund gestellt. Wie dort dürfen wir auch hier das Älteste für das Ursprüngliche halten. Die Stele des Aristion und die ältesten Metopen von Selinus stehen den Anfängen des griechischen Reliefs gleich

<sup>9</sup>) Benndorf T. IV 1. Ich vermute, daß wir in den beiden nach Benndorfs Zeugniß zusammengehörigen Fragmenten Reste derselben Scene der Iliupersis haben, welche Löschke auf der Spartanischen Basis erkannt hat. Dargestellt war eine Frau, welche von der linken Hand einer (männlichen) Figur im Nacken gepackt wurde, dann ein Mann von links anspringend (oder nach Art der Medusa laufend), ein Schwert in der Rechten: also Menelaos und Helena.

<sup>10</sup>) Schöne, Griechische Reliefs S. 21.

<sup>11</sup>) Ebenso dachten auch die Künstler des mittel-

alterlichen Archaismus und verliehen dadurch figurenreichen Darstellungen ein so auffallendes Ansehen: man denke nur an die Broncepforten des Domes zu Hildesheim. Vgl. auch Furtwänglers Bemerkungen zur Stele von Chrysapha: Sammlung Saburoff T. I.

<sup>12</sup>) Wenn indessen das Visir eines korinthischen Helms das Gesicht zum gröfsten Theil verdeckte, konnte man sich eher dazu entschließen: Gerhard A. V. II 105f.

<sup>13</sup>) P. J. Meier a. a. O. S. 250, 1.



nahe. Ein doppelter ist also der Ursprung desselben. Flachrelief und Hochrelief sind ihrer Herkunft wie ihrem Wesen nach verschieden: jenes mag man eine besondere Art der Malerei nennen, dieses ist ein Zweig der Plastik. Beide scheinen in ihren Anfängen keine eigenen Gesetze zu haben, sondern an denen der verwandten Kunstgattungen theilzunehmen — wie hätte es auch anders sein sollen? Mit Recht nennt Conze das griechische Relief »nicht etwas so in sich Einheitliches«, mit Recht »nicht etwas so für sich Gesondertes«, wie wir es uns zu denken gewohnt seien. Aber nach zwei Seiten ist es nicht für sich gesondert. Nach der einen hat das Conze erläutert; nur von der zweiten ist hier die Rede. Erst wenn man beide Seiten ins Auge gefaßt hat, erkennt man Conze's ersten Satz in seiner vollen Wahrheit<sup>14</sup>.

Dafs es gerade Metopen sind, an denen uns dieses Hochrelief zuerst entgegentritt, ist kein Zufall — wenn die Metope des dorischen Tempels wirklich einmal ein offener Raum gewesen ist. Das ist aber nicht lediglich ein Postulat der Theorie des dorischen Baustiles, sondern, für den Philologen wenigstens, eine Tatsache: Euripides muß noch Tempel mit offenen Metopen gekannt haben<sup>15</sup>. In diese offenen Metopen, dürfen wir vermuten, wird man einst Figuren gestellt haben. Am eigentlichen Tempelhaus hatten die Metopen zugleich den Zweck der Fenster; am äufseren Fries des Peripteros, an dessen Priorität ich trotz Semper<sup>16</sup> nicht glauben kann, waren sie als solche überflüssig. Hier wird man sie deshalb zuerst geschlossen haben<sup>17</sup>. Nur einen Schritt weiter ging man dann, als man an die Stelle der Einzelfiguren vor einem Hintergrund ein Hochrelief setzte. Damit war die neue Erfindung gemacht<sup>18</sup>. Und diesen Ursprung verläugnen auch die Metopen des Parthenon und des sogenannten Theseion so wenig wie diejenigen der jüngeren Tempel von Selinus und die von Olympia. Es paßten auch nur solche kräftig modellirte, aus starken Schatten hervortretende Figuren zu den Architekturformen des dorischen Tempels. Friederichs zwar begründet die Eigenart des ältesten Reliefs, wie sie ihm erscheint, damit, dafs es sich der Architektur, an der es sich befindet,

<sup>14</sup>) Auch ich spreche nur vom Steinrelief. Denn beim Metallrelief geht, wie Conze bemerkt, die Flächenbewegung von vornherein auf erhabene Modellirung aus. Deshalb finden wir bei Werken, die ihren Stil von der Metalltechnik herleiten, wie z. B. den Säulenreliefs vom alten Tempel zu Ephesos, schon früh ein Hochrelief, das von der Entwicklung des Metopenreliefs unabhängig ist, freilich auch an Relieferhebung hinter diesem wol stets beträchtlich zurückgeblieben ist; denn aus technischen Gründen wird man beim Metallrelief die Figuren nicht so weit herausarbeiten, als dies beim Metopenrelief hergebracht war. Es würde sich empfehlen statt zwei vielmehr drei Stufen der Relieferhebung zu unterscheiden: Flachrelief, Hochrelief und Freirelief oder wie man das Metopenrelief nennen will.

<sup>15</sup>) Iph. Taur. v. 113 vgl. Orest. v. 1371. Um dieses Zeugniß zu entkräften bedarf es ganz anderer Beweise als Semper (Stil II<sup>2</sup> S. 388, 2) vorbringt. S. Bötticher, Tektonik der Hellenen<sup>2</sup> S. 210. Krell, Gesch. d. dor. Stils S. 35. Jenes Postulat ist unabhängig von Bötticher's Erklärung des Wortes *μετόπη*; gegen Doerpfeld's Erklärung aber (Mitth. d. Inst. VII 1883 S. 157 f.), welche es in sein Gegentheil verkehrt, hat Keil (Hermes XIX 1884 S. 159, 2) mit Recht Einspruch erhoben.

<sup>16</sup>) Stil II<sup>2</sup> S. 390.

<sup>17</sup>) Bötticher a. a. O.

<sup>18</sup>) Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dafs sich noch andere Anlässe zu derselben (bei Aufstellung von Statuen vor Wänden) denken lassen.



unbedingt unterordne und aufs Engste assimiliere; eben darum bleibe es Fläche, während die ganze spätere Entwicklung des Reliefs darauf gerichtet sei, die Plastik vom architektonischen Hintergrund zu lösen und selbständiger zu machen<sup>19</sup>. Wäre von den Wandflächen ägyptischer oder assyrischer Bauwerke die Rede oder auch von den Palastfassaden der Renaissance<sup>20</sup>, so möchte diese Begründung, wie die Thatsache, welcher sie dienen soll, bestehen. Aber in der griechischen Architektur, zumal der dorischen, spielt die Fläche fast gar keine Rolle, am wenigsten an denjenigen Bautheilen des dorischen Tempels, an welchen der plastische Schmuck sich ausgebildet hat.

Selbst der Giebel erschien mit seinem weit vorspringenden Gesims mehr als Nische denn als Fläche, und sein Figurenschmuck konnte kräftiger Schatteneffekt nicht entbehren, wenn auch Bemalung die Umrisse der Gestalten deutlich genug hätte hervorheben können: man wollte nicht Umrisse sehen, sondern plastische Formen. Deshalb konnte man das Giebelfeld nicht mit einem Flachrelief ausfüllen, sondern man stellte Gruppen von Statuen vor der Wand des Tympanon auf: man übertrug den Schmuck der Metopen auf das Giebelfeld. So war es bei allen großen Tempeln, von deren Giebelschmuck wir Überreste besitzen oder die Spuren noch sehen<sup>21</sup>; so war es, nach Studniczka's schöner Entdeckung, schon bei dem Pallas-tempel, welchen Peisistratos auf der Burg von Athen gebaut hat<sup>22</sup>. Aber nicht von Anfang an, sagt man, sei es so gewesen. Zuerst habe man die Giebel mit Flachrelief ausgeziert, dann mit Hochrelief, endlich mit Statuengruppen. Dafs seien Zeugen das archaische Giebelrelief von der Akropolis und der Giebel des Schatzhauses der Megarer zu Olympia. So hat P. J. Meier die Entwicklung dargestellt<sup>23</sup>. Aber das Flachrelief des Hydragiebels mufs ich, nach dem was oben gesagt ist, durchaus für eine Ausnahme halten, die erklärt wird durch die Schwierigkeit, welche das schlechte Material — attischer Muschelkalk — der Bearbeitung als Hochrelief oder als Freisculptur entgegensetzte. Auch Meier gibt zu, dafs das Flachrelief nur an einem Giebel von so kleinen Verhältnissen angebracht werden konnte<sup>24</sup>; nun aber ist nicht anzunehmen, dafs die Giebelfelder kleiner Tempel vor denjenigen der großen den Figurenschmuck erhalten haben: vielmehr hat man mit Recht daraus, dafs ein so kleines Heiligtum desselben nicht entbehrt, auf seine Verbreitung geschlossen. Dafs es gerade ein attisches Werk ist, welches uns den Giebelschmuck in einer von der gewöhnlichen abweichenden, an die Malerei erinnernden Form darbietet, scheint mir bedeutsam zu sein. Gerade in Attika hatte die Malerei vor der Plastik offenbar einen großen Vorsprung, und es ging diese bei jener in die Lehre. Das beweist uns vor allem die Entstehungsgeschichte des Grabreliefs, die Conze geschildert hat.

<sup>19</sup>) Bausteine<sup>1</sup> S. 19. <sup>2</sup> S. 17.

<sup>20</sup>) Man denke an Pal. Spada in Rom und ähnliche Gebäude s. Burckhardt, Cicerone<sup>5</sup> II 1. S. 235.

<sup>21</sup>) Ausnahmsweise erscheint, wo die Tiefe des Tympanon nicht ausreichte, das Relief neben der

Freisculptur, wie an den Gespannen des Ostgiebels von Olympia.

<sup>22</sup>) Mitth. d. Inst. XI 1886 S. 185 f.

<sup>23</sup>) Vgl. auch Trendelenburg in Baumeisters Denkmälern Art. Pergamon S. 61.

<sup>24</sup>) a. a. O. S. 253 f.



Wenn aber die Verwendung des Flachreliefs in der Giebelsculptur eine Ausnahme ist, welche von dem Weg der natürlichen und historischen Entwicklung abliegt, so fällt die Annahme der Priorität des Hochreliefs vor der Freisculptur in sich selbst zusammen — nicht weil das Metopenrelief den umgekehrten Weg genommen hat, sondern weil dieser umgekehrte Weg der einzig naturgemäße ist. Denn so sehr ist dieses Hochrelief nur das Surrogat der Freisculptur, daß diese als das frühere angesehen werden müßte, selbst wenn der älteste Giebelschmuck — aus irgend welchen äußeren Gründen — vielleicht als Hochrelief gearbeitet gewesen sein sollte. Solche äußere Gründe — die geringen Dimensionen und die Natur des Materiales — reichen bei dem Giebel des Megarer-Schatzhauses vollkommen hin, um die Wahl des Reliefs zu erklären. Daß dieses Werk für uns, nach dem Relief von der Akropolis, das älteste Beispiel des Giebelschmuckes ist, braucht darum kein Zufall zu sein, weil die älteren Giebelgruppen aus einem vergänglicheren Material bestanden haben werden. Mit Glück, wie mir scheint, ist denn auch der Versuch gemacht worden, wenigstens in unserer literarischen Überlieferung ein noch älteres Werk dieser Art nachzuweisen. Purgold hat in den beiden von Pausanias erwähnten, zu dessen Zeit auseinandergerissenen und an verschiedenen Orten der Altis aufbewahrten Gruppen des Theokles und Dontas, Gruppen von reich verzierten Holzstatuen, von welchen die eine des Herakles Abenteuer bei den Hesperiden, die andere seinen Kampf mit Acheloos darstellte, den uralten Giebelschmuck des olympischen Heraion erkannt<sup>25</sup>.

Sehr begreiflich wäre es, wenn die Giebelverzierung, wo die Maafse und das Material es erlaubten, an der Freisculptur festgehalten hätte, welche man früh von der Metope auf den Giebel übertragen hatte: denn während bei jener den Übergang zum Relief praktische Gründe empfahlen, wäre derselbe bei diesem meist eine Erschwerung der Arbeit des Steinmetzen wie des Maurers gewesen.

Doch es mag verwegen sein, in scheinbarem Widerspruch gegen unsere Überlieferung, so spärlich sie ist, über dieselbe hinaus eine Vermutung zu wagen! Das aber scheint mir sicher: das Hochrelief der Metopen muß dem Flachrelief der ältesten Grabstelen gegenübergestellt werden. Damit sind die beiden Ausgangspunkte des griechischen Steinreliefs bezeichnet. Den Bereich einer jeden von beiden Gattungen zu umschreiben, die Übergänge von einer zur anderen zu verfolgen ist schwerer, als beider Ursprung nachzuweisen. An der Metope erscheint die eine, an der Grabstele die andere mehr oder weniger rein und deshalb leicht kenntlich. Ja das Metopenrelief bewahrt, mit Ausnahme der späten Metopen von Ilion, seine Eigenart. An die Stelle der Flachrelief-Stele aber tritt in späterer Zeit der sogenannte Naïskos. Daß das Flachrelief von der ursprünglich ganz ebenen Bildung allmählich zu stärkerer Modellierung fortschritt, wie das Conze geschildert hat, ist unzweifelhaft. Mit Recht hat auch Brückner den Ursprung des Naïskos in der Entwicklung der eigentlichen Stele selbst gesucht<sup>26</sup>. Aber niemals würde aus dem Flachrelief der Aristion-Stele

<sup>25</sup>) 1886 Juli-Sitzung der Arch. Gesellschaft: Wochenschrift für kl. Philologie III 1886 Sp. 1111.

<sup>26</sup>) Ornament und Form der Attischen Grabstelen (Straßburg 1886) S. 72f.



jene »wundervoll in der Schweben zwischen Freisculptur und Flächendarstellung sich haltende Reliefweise« geworden sein, wäre das Vorbild des an der Metope ausgebildeten Hochreliefs nicht gewesen, dessen Einfluß an einem Punkte die Entwicklung der Stelenform gewissermaßen durchkreuzte und in eine neue Bahn lenkte.

Die drei Gattungen des Metopen-, Stelen- und Friesreliefs umfassen alle Einzelercheinungen — wenn ich mit Recht das Giebelrelief der Gattung der Metopen untergeordnet habe. Auch das Friesrelief hat den Einfluß des Metopenreliefs erfahren. Davon ist zum Schluß noch ein Wort zu sagen. Wie dunkel Herkunft und Entwicklungsgeschichte des Friesreliefs auch sein mag, jene muß von derjenigen des Metopenreliefs principiell verschieden sein, und diese kann unmöglich auf geradem Wege zu einem Hochrelief geführt haben, wie der Fries des sogenannten Theseion und derjenige des Niketempels es zeigen<sup>27</sup>. Metope und Stele verläugnen, jede in ihrer Weise, den Reliefgrund; beim Friesrelief hat derselbe tektonische Bedeutung und dürfte nicht in gleicher Weise negiert werden. Der bildnerische Schmuck muß, wie Brunn sagt, »auf die einheitliche Fläche aufgetragen, aufgesetzt« oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, aus ihr herausgetrieben werden<sup>28</sup>. Insofern ist das Architravrelief von Assos dem ionischen Fries verwandt, und bei ihm hat man ja gerade an die Bekleidung einzelner Bautheile mit getriebenen Metallplatten erinnert. Zu einem kräftig modellirten Relief konnte man so geführt werden, nicht aber zu jenem freien Hochrelief (s. o. Anm. 14). Als man zum ersten Mal am dorischen Tempel den Zophoros anbrachte, verlegte man seine tektonische Function gewissermaßen hinter die reliefgeschmückte Fläche. Man dachte sich die Triglyphen und Metopen durch einen teppichartigen Streifen verkleidet und schmückte diesen dementsprechend mit einem Flachrelief, unter welchem die Regulae der Triglyphen stehen blieben<sup>29</sup>. Das war am Parthenon. Wenig später, am sogenannten Theseion, entfernte man diese Reminiscenz an den dorischen Triglyphenfries und machte durch ein lesbisches Kymation den Figurenfries zum getragenen und vermittelnden, nun auch seinerseits wieder tragenden Glied. Aber man nahm dafür die Reliefweise der Metopen, an deren Stelle der Fries getreten war, in diesen auf und übertrug sie, wiederum wenig später, am Niketempel, auch auf den Fries eines ionischen Bauwerks. Man hat die directe Einwirkung der Metopen des Parthenon in den Darstellungen des Theseionfrieses längst zu erkennen geglaubt. Sie ist wol allgemein anerkannt, seitdem architektonische Beobachtungen die Priorität des Parthenon gesichert haben<sup>30</sup>. Aber es ist bemerkenswert, daß nicht nur die Typen der Darstellung, sondern die ganze Reliefweise von jenen Metopen abhängig ist.

Friedrich Koepp.

<sup>27</sup>) Sehr verschieden davon ist das zwar hohe aber doch flächenmäßig behandelte Relief am Maussoleum.

<sup>28</sup>) Brunn im Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen V 1884 S. 274. Vgl. »Über tektonischen

Stil« in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1884 S. 540.

<sup>29</sup>) Brunn a. a. O. S. 273.

<sup>30</sup>) Dörpfeld, Mitth. d. Inst. IX 1884 S. 336.

## HETAERE KALLIPYGOS.

Die überaus zierliche Wiederherstellung des dichterischen Originals, welches in Prosa aufgelöst und versteckt im 39. Hetaerenbriefe des Alkiphron erhalten ist, hat Kock uns kürzlich wiedergeschenkt (Hermes XXI S. 406 ff.) und dabei die Aufmerksamkeit wieder einmal auf die sog. Venus Kallipygos im Neapeler Museum gelenkt. »Sogenannte« — denn Kock betont, wie mir scheint, mit vollem Recht, nach Vorgang von Bernoulli (Aphrodite S. 341 ff.), Furtwängler (Roscher Mythol. Lexikon S. 418 f.) und Anderen, dass uns Nichts zwingt in diesem ebenso bekannten, als trefflich gearbeiteten Marmorbilde die hehre Göttin der Schönheit zu erkennen. Es ist vielmehr nur eine übermüthige Hetaere dargestellt, welche sich unsern Blicken schamlos und zugleich naiv bloßstellt. Das gewiss nur kleine Heiligthum der »Aphrodite Kallipygos« in Syrakus, von dem Athenäus (p. 554 c d) zu berichten weiß, wird schwerlich eine solche Darstellung der Göttin aufgewiesen haben; jedenfalls blieb die Statue vereinzelt und localisiert, während die Symposionscene bei Alkiphron uns auf den Kreis hinweist, in dem dergleichen Schaustellungen durchaus nicht selten gewesen sein werden.

Ein Zeugniß dafür bietet eine Vasendarstellung aus S. Agata de' Goti, welche sich gleichfalls im Neapeler Museum findet und bisher noch nicht veröffentlicht ist (Vasenkatalog no. 2855); die verkleinerte Abbildung erfolgt hierbei.





Die Zeichnung ist flott und sicher, in der gewöhnlichen Art der späteren unteritalischen Malerei, die Ausführung mit weißer und gelber Deckfarbe überladen: so sind gelb z. B. die Haare der Frau, die Schale und die Trinkhörner auf dem Tisch; weiß dagegen sind die Kränze, die Hypothymiades, das eine Kopfkissen, der Kottabosständer, die Maske, der Baum u. a. mehr; weiß ist auch das Nackte der Hetäre — λευκῇ ἀπὸ γλουτῶν ἤνθηεν εὐαφίῃ (Anth. pal. V 35, 4). Dargestellt ist eine Scene des Symposions. Auf einer hochgepolsterten Kline liegen zwei Jünglinge, mit Kränzen und Hypothymiades geschmückt, unterwärts im Mantel; der Eine hält eine Trinkschale in der Linken, der Andere einen Zweig. Vor ihnen steht ein rundes Tischchen, mit verschiedenen Trinkgefäßen auf und unter ihm; an ihm lehnen zwei Flöten. Neben der Kline gewahren wir einen Kottabosständer; oben hängt eine weißbemale Maske. Auf der Erde endlich liegen und oben hängen überall zur Raumfüllung Zweige; rechts schließt ein belaubter Baum die Darstellung ab — unwillkürlich denkt man an die Beschreibung bei Alkiphron, deren poetische Vorlage nach Kock's Herstellung etwa so lautete:

οἷων τε χαρίτων πλήρες· ῥῶαί, σκώμματα,  
 πότος, στέφανοι, τραγῆματ'. ἦν ὑπόσκιος  
 δάφναισιν ἢ κατάκλισις· κτλ.

Noch mehr aber erinnert an Alkiphron und seine Komödienvorlage das Gebahren der Hetaere, welches der Symposionscene der Vase vorläufig einzig eigenthümlich ist: sie hat, der Kline ihre Rückseite zuwendend, mit beiden Händen den langen dorischen Schlitzchiton hinten hoch emporgerafft und zeigt nun ihre εὐρυγία den beiden Jünglingen, welche solchen Anblick neugierig und erstaunt genießen. Die Übereinstimmung mit der sog. Venus Kallipygos ist schlagend; der Hauptunterschied liegt in der Haltung des Kopfes, den die Marmorfigur selbstgefällig und freudig auf ihre Rückseite hinunterrichtet. Dadurch wird die Darstellung des Marmorbildes, das als Einzelstatue gedacht ist, abgerundeter und zugleich naiver, während die Hetaere des Vasenbildes eitel und frech das Gesicht zu den Männern umdreht, um die Wirkung ihres Thuns und ihrer Körperformen auf die Zuschauer zu beobachten: ἰδοῦ, σκόπει τὸ χρῶμα ὡς ἀκήρατον!

Auf einer anderen Vase, die sich früher in der Hope'schen Sammlung fand (Arch. Anzeig. 1849 S. 98f.), ist dies Hetaerenmotiv auf eine Bacchantin übertragen, welche einem ithyphallischen Satyr gegenübersteht. Hetaeren und Bacchantinnen berühren sich ja häufig genug im Genießen und im Äußern roher Sinnlichkeit, und so hat eine Baccha Kallipygos ebenso wenig auffälliges als eine Hetaere Kallipygos, während uns nichts berechtigt, die schaumgeborne Aphrodite in diesem Hetaerenmotiv dargestellt zu finden — die Cameodarstellung eines Parisurtheils bei Zannoni *Gal. di Firenze* XXII 2 = Overbeck Sagenkr. XI 7 ist meiner Ueberzeugung nach modern.

Hallé a. S.

H. Heydemann.

ZUM  
SARKOPHAGRELIEF IN DER VILLA ALBANI,  
ZOEGBASS. I, 52.

(HOCHZEIT DES PELEUS UND DER THETIS.)

Auf dem in der Villa Albani befindlichen Sarkophagrelief, welches die Hochzeit des Peleus und der Thetis darstellt, schreitet hinter den vier Horen und dem Hesperus ein bekränzter Jüngling in phrygischer Kleidung mit Fackel und Krug. Über die Bedeutung dieser Figur sind seit langer Zeit die Meinungen der Archäologen geteilt. Winckelmann (*mon. ined.* n. 111) sah in ihr den Hymenäus, Zoega (*bass.* I p. 253) einen Sklaven des Peleus, Millin (*G. M.* 152, 551) den Komos, Panofka (*rech. sur les noms vèrit.* p. 8) einen λουτροφόρος. Wieseler schließlich (*Dkm.* II 75 n. 961), der die ganze Darstellung auf die Hochzeit des Kadmos und der Harmonia bezogen wissen wollte, erklärte den in Frage stehenden Jüngling für einen Sklaven oder Freund des Kadmos, der durch sein Gewand die asiatische Herkunft des Bräutigams andeute. Winckelmanns Erklärung ist von den meisten neueren Forschern angenommen, und ich selbst habe mich ihr in meiner Dissertation *de Hymenaeo et Talasio, Kiliae* 1886 p. 66 angeschlossen, wobei ich für die asiatische Tracht des angeblichen Hymenäus auf die von Stephanus s. v. Ἀσκάλων überlieferte Sage hinwies, welche den Hochzeitsgott als Vater des Tantalos und Askalos kennt. Indessen sehe ich mich jetzt veranlaßt, von dieser Deutung abzustehen und eine andere passendere vorzuschlagen. Ich nenne den Jüngling Ganymedes, gestützt auf Euripides *Iph. Aul.* v. 1040 sq.

ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἱ καλλιπλόκαμοι  
Περῖδες ἐν δαίτῃ θεῶν  
χρυσεοσάνδαλον ἔχοντες  
ἐν γὰρ κρούουσαι  
Πηλέως εἰς γάμον ἦλθον,  
μελποῦσι θέτιν ἀχήμεσι τὸν τ' Αἰακίδα  
Κενταύρων ἀν' ὄρεσι κλέουσιν  
Πηλιάδα καθ' ὕλαν·  
ὁ δὲ Δαρδανίδα, Διὸς  
λέκτρων τρύφημα φίλον,  
χρυσέοισιν ἄφυσσε λειβάν  
ἐν κρατῆρων γυάλοις,  
ὁ Φρύγιος Γανυμήδης.

Der vorgeschlagenen Deutung steht nichts entgegen; phrygische Tracht und Krug sind spezifische Kennzeichen des Ganymedes, Kranz und Fackel durch die Situation bedingt.

Kiel.

Dr. R. O. Schmidt.



## BIBLIOGRAPHIE.

- Bädeker Mittel-Italien und Rom. 8. Aufl. mit 8 Karten und 31 Plänen. Leipzig 1886.
- Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München, Oldenbourg. Lief. 38—40.
- H. Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern. Vierter Band, zweite Abtheilung. Leipzig. 629 S. 8°.
- H. Brunn Über die Ausgrabungen der Certosa von Bologna, zugleich als Fortsetzung der Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. (Abh. d. k. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl., XVIII. B, 1. Abth.) München 59 S. 4°.
- Cartault Sur l'authenticité des groupes en terre cuite d'Asie Mineure. Macon. 30 S. 7 Taf. 4°.
- Catalogue des Objets antiques trouvés à Arsinoé de Chypre, sculptures, inscriptions, poterie, terres cuites, bijoux. Vente Drouot. Paris. 39 S. 8°. (Unter Leitung von Max Ohnefalsch-Richter bei Polistis Chrysochou 1885 und 1886 ausgegrabene Gegenstände.)
- [F. v. Duhn] Kurzes Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken im archäologischen Institut der Universität Heidelberg. Heidelberg. 74 S. 8°.
- Fleury Une statuette équestre en bronze de l'époque galloromaine. Mamers. 14 S. 2 Taff.
- C. Friederichs Matronarum monumenta. Diss. inaug. Bonn 1886. X und 49 S. 8°.
- A. Furtwängler Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. Berlin. 15. Lief. (Schluss). 112 S. 10 Taff. Fol.
- F. Gache et H. Dumény Petit manuel d'archéologie grecque d'après J. P. Mahaffy. Paris.
- P. Gardner Catalogue of Greek Coins in the British Museum. Peloponnesus (excluding Corinth). London. 230 S. 37 Taff.
- Guillaume L'histoire de l'art et de l'ornement. Paris. 139 S. 77 Abb.
- Hülsen Ein Monument des vatikanischen Museums. 2. Programm des Progymnasiums zu Grofs-Lichterfelde. Progr. n. 76. 12. S. 4° mit Tafel. (Grabstein eines Bienenzüchters.)
- Alb. Kuhn Roma. Die Denkmäler des christlichen und heidnischen Roms in Wort und Bild. Einsiedeln, Benziger. Lief. 1. 2.
- De Lagrèze Une visite à Pompéi. Paris. 237 S. mit Abb.
- De Lorenzo Le scoperte archeologiche di Reggio di Calabria nel secondo biennio di vita nel museo civico. (sec. relaz.) Reggio di Calabria. 67 S. 2 Taff.
- Maître La station romaine de Mauves (Loire-Inférieure). 15 S. 8°.
- A. Michaelis Die Bildnisse des Demosthenes. Sonderabdruck aus A. Schäfer, Demosthenes und seine Zeit. 2. Ausg. Leipzig. Teubner. 30 S. 3 Taff. 8°.
- [A. Michaelis] Verzeichniss der Abgüsse griechischer und römischer Bildwerke im kunstarchäol. Institut der Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg. Straßburg. VI u. 69 S. 8°.
- Eug. Muntz Les antiquités de la ville de Rome aux XIV—XVI siècles. Paris, Leroux. 8°.
- Oberhummer Akarnanien, Ambrakia, Amphilochien, Leukas im Altertum. München, Ackermann. XVIII und 330 S. 2 Karten. gr. 8°.
- Ohlenschläger Die römische Grenzmark in Baiern. München. 4°.
- Perrot et Chipiez Histoire de l'art dans l'antiquité. T. 4. (Sardaigne, Judée, Asie Mineure.) Paris, Hachette. 833 S. 395 Abb. VIII Taff. 4°.
- P. da Ponte Federico Odorici. Brescia. 83 S. 8°. (Mit einem Verzeichnisse der Schriften, von denen indessen nur sehr wenige das Alterthum berühren.)
- Edw. Robinson Descriptive Catalogue of the casts from Greek and Roman sculpture. Museum of fine arts. Boston 1887. 199 S. 8°.

- Fr. Schlie Gypsabgüsse antiker Bildwerke im großherzogl. Museum zu Schwerin. 345 S. 8°. (Im Anhang auch 8 antike Skulpturen.)
- J. Schneider Die alten Heer- und Handelswege der Germanen, Römer und Franken im deutschen Reiche. 5. Heft. Leipzig, Weigel. 23 S. gr. 8°.
- O. Seemann The mythology of Greece and Rome. With special reference to its use in art. Ed. by Bianchi. London, Chapman. 272 S. 64 Abb.
- J. de Witte Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert. Paris. LXXX und 187 S. 36 Taff.
- J. de Witte Notice sur François Lenormant. (Annuaire de l'acad. roy. de Belgique XXXIII.) Bruxelles. 49 S. 8°. (Mit dem Verzeichnisse der Schriften Lenormants.)
- Wörner Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Provinz Rheinhessen, Kreis Worms. Darmstadt, Bergsträsser. 304 S.

## The Academy.

No. 782. 783. Discovery of a roman altar at South Shields p. 314. 332.

## Anzeiger der Kais. Ak. d. Wiss. zu Wien 1887.

VII, 9. März. O. Benndorf über die Niobe am Sipylos als Naturspiel im Felsen und das Felsenreliefbild Stark Niobe Taf. I als das bei Paus. III, 22, 4 erwähnte Kybelebild. Herr M. Schweisthal glaubt das Naturspiel wieder gefunden zu haben und stellt photographische Aufnahmen in Aussicht. [Diese sind der Red. mit brieflicher Erläuterung von Herrn Humann zugegangen, scheinen die Sache aber nicht zur Evidenz zu bringen.]

## The Athenaeum.

No. 3102. W. Lead, Notes from Athens. S. 486.

No. 3106. The temple of Jupiter Olympius. S. 615.

## Atti della reale Accademia dei Lincei. Anno 284. Serie IV. Vol. III.

Fasc. 4. Fiorelli, Notizie delle scoperte di antichità del mese di gennaio. S. 155 f.

Barnabei, Di un nuovo bronzo del giuco del cottabos. S. 164.

Fasc. 5. Fiorelli, Notizie delle scoperte di antichità del mese di febbraio. S. 227 f.

## Atti della società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino. Vol. V.

Fasc. 1. A. Fabretti, Atti della società (1883—1886) S. 9—29. 9 Abb.

V. Scati, Studi sulle antichità Acquensi. S. 30—54. 5 Abb.

## Atti e memorie della R. Deputazione di storia Patria per le provincie di Romagna. 3. Serie, Vol. V. Bologna 1887. 8°.

Fasc. 1. 2. Gennaio-Aprile.

Gozzadini, Giov. Di un sepolcro, di un frammento plastico, di un oggetto di bronzo dell' epoca di Villanova, scoperti in Bologna.

Brizio, E. L'ovo di Leda sopra un vaso dipinto trovato in sepolcro etrusco presso Bologna.

## Bote für die schönen Künste (russisch). Petersburg. Bd. V. 8°.

Heft 1. G. Kieseritzky, Über die Aphrodite von Gatschino in der Ermitage. Parischer Marmor, 1,80 m hoch, von ausgezeichneter Arbeit; Kopf zugehörig; 1768 aus Rom exportirt (Bertolotti in Gori's Archivio etc. II p. 223); Fortentwicklung des Typus der kapitolinischen Aphrodite; Replik der Kopf im Mus. Chiaramonti n. A. 513; Übereinstimmung vermuthlich auch in den Massen, da nach Visconti und Guattani (Mus. Chiaram. tav. XXVII) die Proportionen des letztgenannten Kopfes einer Statue von 8 palmi Höhe entsprechen, also den 1,80 m der Petersburger Statue.



## Bulletin de Correspondance Hellénique. Année XI.

Mars. M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. Fragments de statues archaïques. S. 177—200. pl. VIII, XII.

H. Lechat, Fouilles au Pirée sur l'emplacement des fortifications antiques. S. 177—200 mit Plan.

## Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata. Anno IX.

Dicembre. Le Gemme del Museo di Spalato. S. 197—199.

Elenco di acquisti fatti dal Museo di Spalato negli anni 1884, 1885, 1886. S. 199—201.

## Anno X.

Gennaio-Maggio. Le Gemme del Museo di Spalato. S. 11—13. 33—34. 48—50. 60. 61. 76—78.

Febbraio-Aprile. Descrizione delle lucerne fittile, che si conservano nell' i. r. Museo di Spalato. S. 31—33. 46—48. 62—63.

Marzo. Due sigilli di bronzo. R. 45 f.

## Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma.

Fasc. 3. C. L. Visconti, Di un bassorilievo attico esprimente un'adorazione dei Dioscuri. S. 73—76. Taf. V.

L. Borsari, Del gruppo di edifici sacri al sole nell' area degli orti di Cesare. S. 90—95.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 96—106.

C. L. Visconti, G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 107. 108.

Fasc. 4. C. L. Visconti, Un frammento di stele sepolcrale attica. S. 109—113. Taf. VI.

G. Gatti, Di una iscrizione sepolcrale con enblema allusivo al nome del defunto. S. 114—121. Taf. VII.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 121—131.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 132—136.

C. L. Visconti, Scoperte recentissime. S. 137—138.

Gazette archéologique. 12<sup>e</sup> année 1886.

No. 9. 10. M. Collignon, Torses archaïques en marbre provenant d'Actium (Musée du Louvre). S. 235—243. Pl. XXIX.

F. de Mély, Le grand camée de Vienne. S. 244—253. Pl. XXXI.

A. Nicaise, Sur un buste antique en marbre trouvé au Châtelet (Haute-Marne). S. 254—256. Pl. XXXII.

No. 11. 12. A. Cartault, Terres cuites grecques: Pan et Nymphé. Ajax et Cassandre, S. 292—298. Pl. XXXVII. XXXVIII.

Al. Sorlin Dorigny, Torse d'Hadrien au Musée britannique. S. 299—300.

E. Babelon, Satyre dansant. Statuette de bronze du Cabinet des Médailles. S. 301—312. Pl. XXXIX. XL. 1 Abb.

13<sup>e</sup> année 1887.

No. 1. 2. E. Saglio, Polyphème. S. 1—7. Pl. I. 1 Abb.

No. 3. 4. L. Heuzey, De quelques cylindres et cachets de l'Asie mineure.

A. Odobesco, Plateau antique en argent et sarcophage en pierre, ornés de sujets de chasse, trouvés en Roumanie. Pl. VIII. IX.

S. Reinach, Buste d'athlète au musée du Louvre. Pl. X.

S. Reinach, Tête de Bacchus Ammon au musée de Constantinople. Pl. X.

M. Collignon, Fragments d'une statue en marbre d'ancien style attique au musée du Louvre. Pl. XI.

## Gazette des beaux-arts.

Mai. E. Molinier, Le trésor de Saint-Marc à Venise (1. article). S. 361—378. 4 Abb.

M. Collignon, La sculpture antique au British Museum. S. 378—403. 9 Abb.

- Hermes. Band XXII.  
Heft 2. C. Robert, Scenisches. S. 336. (Das attische Relief Friederichs-Wolters n. 1135.)
- The archaeological Journal. Vol. XLIV.  
No. 173. G. Shrubsole, On the age of the City Walls of Chester. S. 15—25.  
Flinders Petrie, The finding of Daphnae. S. 30—42.
- Journal of the British archaeological association. Vol. XLIII.  
Part I. Roach Smith, Roman Chichester. S. 13—20.  
R. Mann, The Roman villa at Box, in Wiltshire. S. 47—55. 2 Taff.
- Journal des savants.  
Février, Avril. G. Perrot, Les statues de Diane à Délos. S. 104—113. 229—240.
- Mélanges d'archéologie et d'histoire. Année VI.  
Fasc. I. II. Ch. Robert, Formes et caractères des médaillons antiques de bronze relatifs aux jeux. S. 39—52. pl. V.
- Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien. Band XVI. Wien 1886. 4<sup>o</sup>.  
Hauser, Karl, Baron. Die Römerstraßen Kärntens (mit 1 Karte). S. 61 ff.
- Mitteilungen der k. k. Centralcommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler. Wien. Band XIII.  
Heft 1. Fr. Kenner, Ein neuer römischer Meilenstein in Wien. S. 31. 32.
- Μουσείον καὶ βιβλιοθήκη τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς. Περίοδος 5. 1885—86. ἐν Σμύρνῃ 1886. 96 S.  
1 Plan. 8<sup>o</sup>.  
Fontrier, Τὸ Ὑρράνιον πεδὶον καὶ αἱ ἐν αὐτῷ ἀνακαλυφθεῖσαι θέσεις τῶν ἀρχαίων πόλεων Ὑρράνιδος, Ἀτταλείας, Ἱεροκαιοσαρείας καὶ Ἀπολλωνίδος.
- Rheinisches Museum. Neue Folge XLII.  
Fr. Marx, Über die Nausikaaepisode. S. 251 f. (Vasenbild Overbeck G. h. B. Taf. XXXI, 1.)
- Notizie degli scavi di antichità. Roma. Gennaio. Febbraio. Marzo.
- Παρνασσός. Τόμος I'.  
τεύχος ζ'. Χατζιδάκη, Εὐλειθυίας στήλαιον ἐν Κρήτῃ. S. 339—342.
- Recueil d'Archéologie orientale par Clermont-Ganneau.  
Fasc. 2. Le temple de Baal Marcod à Deir El Ka'a. S. 100—114.  
Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. S. 115—136. 3 Taff. 21 Abb.
- Deutsche Rundschau.  
Heft 5. Die Stätten Karthagos. Schlusskapitel einer italienischen Reise. S. 197—226.
- Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1887.  
V. E. du Bois-Reymond, Friedrich II. in der bildenden Kunst. (S. 69: zum »betenden Knaben« eine Bemerkung des Herrn E. von Brücke: »Der den Arm erhebende Deltamuskel ist an der Figur nicht im thätigen Zustande vorgestellt, in welchem sein Fleisch um das Akromion des Schulterblattes anschwillt und auf der Schulter eine dem nur mit der Haut bedeckten Akromion entsprechende Grube entsteht. Der Fehler erklärt sich wohl daraus, daß der Bildner, damit sein Modell nicht ermüde, dessen Arm auf einer wagerechten Stange nach Art eines Reckes ruhen liefs, wobei der Deltamuskel erschlafft und die im Adoranten sichtbare Form annimmt.«
- Berliner philologische Wochenschrift.  
No. 13. Ausgrabungen in Mykenae.  
No. 14. Schliemann in Orchomenos und Kreta.  
No. 16. 17. O. Bie, Das Motiv des Gegners der Athena in der Gigantomachie. S. 506 f. 517 f.  
No. 18. Kaupert, Die Rekonstruktion der Agora des Kerameikos. S. 571, mit 3 Skizzen.  
No. 19. Das Kuppelgrab bei Volo. Statue der Athene von der Akropolis zu Athen. S. 579.  
No. 20. Ausgrabungen und Ausgrabungsaussichten auf Kypern. S. 611.



**Wochenblatt für Baukunde.**

No. 25. 27. Cambodunum (Kempten). S. 122 f. 132 f. mit 3 Skizzen.

**Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier. Jahrgang VI.**

Heft 1. Fr. Kofler, Echzell, ein Knotenpunkt römischer Straßen im östlichen Teile der Wetterau. S. 40—45. Taf. I.

K. Miller, zur Topographie der römischen Kastelle am Limes und Neckar in Würtemberg. S. 46—70. Taf. II. III.

W. Grofs, Das römische Bad in Jagsthausen sammt anstossendem Gebäude. S. 71—79.

J. Keller, Römische Funde aus Mainz. S. 79—92.

**Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung herausgegeben von Kuhn und Schmidt. N. F. Band X.**

P. Kretschmer. Die korinthischen Vaseninschriften S. 152 ff.

-----

## BRONZESTATUETTE EINES HERMES.

(Taf. 9.)

Sr. Excellenz der kais. deutsche Botschafter in Constantinopel, Herr v. Radowitz, gestattet uns eine Bronzestatuetten seines Besitzes der wissenschaftlichen Benutzung und der Freude an dem kleinen Kunstwerke allgemeiner zugänglich zu machen, indem wir sie in einer nach dem Originale genommenen Heliographie auf Tafel 9 abbilden.

Die Figur ist ein Geringes über 25 Centimeter hoch. Sie ist bis auf den fehlenden linken Fuß und andre jetzt fehlende Zusätze, über welche sogleich das Nähere angegeben werden soll, vortrefflich erhalten und durchweg mit schönster Patina versehen; zwei abgeschabte Stellen am rechten Beine und einige ähnliche kleine Verletzungen am rechten Arm und an den Haaren sind ganz unerheblich.

Die Augäpfel sind von Silber eingesetzt, die Pupillen in ihnen durch scharfe runde Einbohrungen hergestellt, die nicht nothwendig mit irgend einer andern Masse ausgefüllt gewesen zu sein brauchen. Offenbar waren außerdem noch andre Theile von Silber ein- und angesetzt, zunächst die Lippen und die Brustwarzen, aus denen das Silber herausgebrochen ist, nicht ohne Verletzung der feinen Form. Außerdem ist unverkennbar, daß die Figur eine Chlamys und Sandalen trug, die gewiß auch aus Silber, vielleicht mit Vergoldung, angesetzt waren. Von der Befestigung des vordersten Punktes der Chlamys, wo etwa die Spange sich befand, rührt ein länglicher flacher Einschnitt auf dem Brustbeine her; von da ab zieht sich jederseits nach den Schultern hinauf und über die Schultern hin eine pastose Oxydirung, welche sich sehr deutlich von der sonstigen glatten Patina absetzt; dieselbe Art der Oxydirung zeigt sich mehr oder weniger zusammenhängend auf dem ganzen Rücken bis über das Kreuz hinab und auf die Glutaeen hin, wo sie zwei einigermaßen scharf begrenzte abgerundete Flächen bildet. Dieser Zustand läßt keinen Zweifel darüber, daß eine vorn genestelte, hinten herabhängende Chlamys, die für die Ephebengestalt passende Tracht, der Bronze aus besonderm Stoffe, wahrscheinlich, wie gesagt, edlerem Metalle, angefügt war. Ihr unterer Umriss ist auf der Brust über den Warzen zu den Schultern hinauf leicht vorgeritz. Dieses Mäntelchen verdeckte dann auch ein im Rücken in sonst störender Weise eingeschnittenes, hochgestellt-oblonges Loch, wie wir es an Terrakotten zu sehen gewohnt sind; bessere Kenner der Technik mögen entscheiden,





ob dasselbe vom Thonmodell herrührt<sup>1</sup>. Den beschriebenen Zustand der Rückseite zeigt die vorstehende, im Übrigen anspruchslöse Zeichnung. Deutlich, wie die Spuren der Chlamys, sind auch die der Sandalen an dem allein erhaltenen rechten Fufse. Sieben kleine oblonge flache Einschnitte auf dem Spanne zeigen zusammen mit den gleichartigen Einschnitten am äufseren und am inneren Rande der Fufssohle, wie die Bänder der Sandale nach unten verliefen und in der Schleife auf dem Spanne auf-lagen. Die Unterseite des Fufses ist in grader Fläche, welche in der Sohle der Sandale belebter gewesen sein wird, abgeplattet<sup>2</sup>.

Zu den so weit gesicherten Ergänzungen darf man noch eine hinzufügen. Die linke Hand ist mit den eingebogenen zwei kleinsten Fingern so gestellt, dafs sie etwas Stabartiges gefafst haben wird, wir dürfen vermuthen, ein Kerykeion, sei es, dafs es nach oben gerichtet im Unterarme ruhte, was am wohlgefälligsten scheint, aber keine Spuren hinterlassen haben würde, sei es, dafs es nach vorn abwärts gehalten wurde.

Wir dürfen vermuthen, dafs das Attribut in der linken Hand ein Kerykeion war, weil die Figur auch sonst als Hermes sich zu erkennen giebt. Der junge, breitschultrig-kräftige Mann mit kurzgelocktem, um die Stirn aufstrebendem Haar, in der Ephebentracht der Chlamys und Sandalen, entspricht in dessen männlicher Bildung dem Hermestypus der entwickelten griechischen Kunst. Die rechte Hand umfafst ein Widderhorn, in dessen Krümmung, wie von einem frisch geschlachteten Thiere, das Ohr noch geblieben ist; das Horn zeigt an seinem Wurzelende eine grade Schnittfläche, echt und ursprünglich. Zu der Körperbildung und der Tracht tritt also ein besonders geläufiges, wenn auch genau in dieser Einzelform vielleicht sonst nicht nachweisliches Abzeichen vom heiligen Thiere des Hermes hinzu, um die Deutung zu sichern und, wie gesagt, zu gestatten ihr durch die Annahme eines Kerykeions in der linken Hand noch eine weitere Stütze zu leihen.

Da wir von den Armen und ihren Attributen gesprochen haben, mufs ausdrücklich erwähnt werden, dafs beide Arme antik, gesondert gegossen und in den Schultern angesetzt sind. Am rechten Ober- und Unterarme ist jedesmal die Aus-flickung eines kleinen Gufsfehlers, deren manche ganz kleine auf der Rückseite der Arme unausgebessert geblieben sind, zu sehen.

Bei unserer genauen Betrachtung der Figur sind wir gewahr geworden, dafs sie, wie die Abbildung auf Taf. 9 zeigt, eine Arbeit von geschickt durchgeführter Formenbehandlung und, mit all' ihren kleinen Zuthaten aus edlerem Metalle, von liebevoller Ausführung bis in Einzelheiten hinein war. Dafs dabei dennoch die Extremitäten, Hände, Füfse, Ohren nicht sonderlich meisterhaft, Hände und Ohren

<sup>1</sup>) Einer solchen sachverständigen Erklärung be-dürfen auch verhältnismäfsig grofse Löcher auf den Köpfen einzelner Bronzestatuen, des Adoran-ten in Wien (Friederichs-Wolters n. 1562; auch bei v. Sacken antike Bronzen S. 52 ff. ist die Einzelheit nicht erwähnt), der Sciaraschen Jüng-

lingsfigur (Studniczka in Mitth. Inst. Rom 1887, II, S. 94 f.) und den von Studniczka am ange-führten Orte genannten Bronzen.

<sup>2</sup>) Ein Zapfel ist erst jetzt kürzlich, um die Figur auf einem modernen Postamente zum Stehen zu bringen, angefügt.

etwas plump ausgefallen sind, ist ebensowenig zu übersehen, wie dafs in den Gesamtpportionen ein zu starkes Überwiegen des Oberkörpers mit den allzulangen Armen störend wirkt. Die Radowitzsche Bronze giebt wieder einmal in anziehender Weise Zeugnis davon, was in spätgriechischer Zeit altüberkommene künstlerische Tradition und technische Schulung auch bei mangelnder individueller Durchbildung eines Werkmeisters vermochte.

Über die Herkunft der Figur wissen wir leider Nichts, was uns zu einem weitergeführten Versuche sie historisch einzuordnen helfen könnte. Sie war früher im Besitze eines türkischen Beamten in Yemen, aber nichts führt darauf, dafs sie etwa dort oder wo sie sonst gefunden sein könnte.

Conze.

## ANTENOR DER SOHN DES EUMARES UND DIE GESCHICHTE DER ARCHAISCHEN MALEREI.

### I. EIN WERK DES ANTENOR.

(Taf. 10.)

Ein Hauptstück unter den im vorigen Winter auf der Akropolis ausgegrabenen Schätzen ist die hierunter in genauem Facsimile wiedergegebene Inschrift<sup>1</sup>. Die eingehende und scharfsinnige Besprechung, welche soeben Robert dem Denkmal gewidmet hat<sup>2</sup>, veranlaßt mich, abweichenden Anschauungen, die ich seit seiner Auffindung hege, Ausdruck zu geben.



1/4

Die Inschrift steht nicht, wie Robert S. 130 meint, auf dem Abakos eines Säulencapitells, sondern, wie Kavvadias richtig angibt, auf dem eines rechteckigen

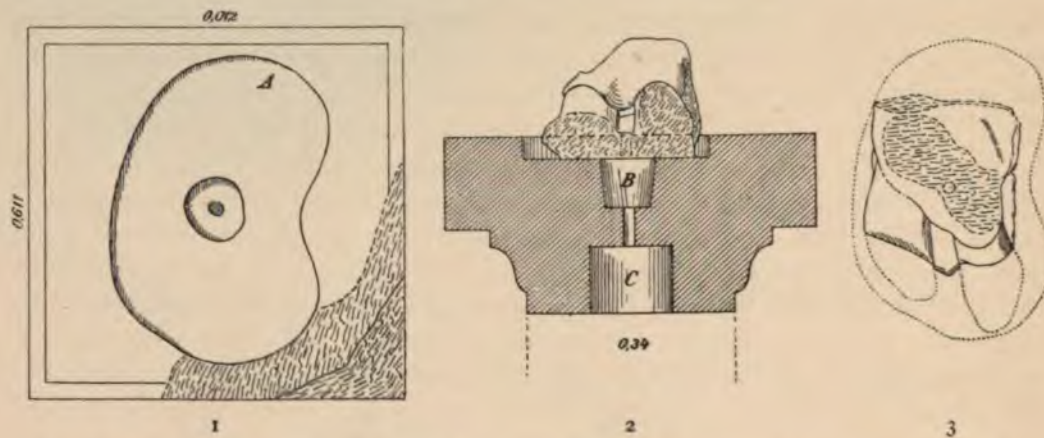
<sup>1</sup>) *Επετηρ. ἀρχ.* 1886 Tf. 6, 4 S. 81 (Kavvadias), wo auch die Farbenreste wiedergegeben und besprochen sind.

<sup>2</sup>) *Hermes* 1887 XXII S. 129 ff.



Pfeilers, der freilich auch nicht unbeträchtlich hoch gewesen sein wird. Hohe Postamente scheinen überhaupt die Regel gewesen zu sein und hier spricht überdies die, bis auf einen glatten Randbeschlag, sehr rauhe Bearbeitung der Oberfläche dafür, daß diese nicht sichtbar war. Die glatten Flächen, auch das Schriftfeld, zeigen deutlich die Spuren des Sägens.

Das Weihgeschenk, welches die Basis trug, war, wie auch Robert S. 135 annimmt, ein Standbild. Die unregelmäßige Form des für die Plinthe gemachten 0,035 bis 0,04 tiefen Einschnitts, wie sie folgende Zeichnung unter 1 wiedergibt, hat



sich offenbar eng an die äußeren Umrisse der Füße angeschlossen. Die Statue setzte, ähnlich der großen Mehrzahl der gleichzeitig gefundenen Frauengestalten<sup>3</sup>, den linken Fuß ein wenig vor. Daß auch sie eine solche »Spesfigur« war, lehrt die Ausbuchtung des hinteren Plinthenrandes bei A, welche ohne Zweifel durch den hinten nachschleppenden Saum des Gewandes veranlaßt ist<sup>4</sup>. Auch die Größe der Füße läßt sich unter den gemachten Voraussetzungen ziemlich sicher abschätzen; sie betrug ein par Centimeter weniger als 0,30. Eine besonders zutreffende Probe auf diese Schätzung bietet die ähnliche Plinthe einer kürzlich aus dem Heiligtum des Ptoischen Apollon in das Centralmuseum zu Athen gekommenen nackten Jünglingsfigur<sup>5</sup>, welche bei 0,30 Fußlänge selbst 0,54 Länge hat. Allerdings schreiten die Füße dieser Figur stärker aus, als dies für eine weibliche Figur vorzusetzen ist, aber dafür braucht die Plinthe nicht auch noch für die Gewandschleppe Raum zu bieten. Das entsprechende Maas unserer Plinthe, das wir nur um etwa 0,02 geringer annehmen müssen als das des Ausschnitts in der Basis, um für den voraus-

<sup>3</sup>) In ihnen mit Robert S. 135 Athena Ergane zu erkennen werden sich schwerlich Viele entschließen. Für die auch Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 357 ausgesprochene Deutung mehrten sich die Gründe.

<sup>4</sup>) Vergl. z. B. Έρμης, άρχ. 1884 Tf. 8, 4, oder die

Athena des Aiginetischen Giebels, besonders aber die Statuette Έρμης. 1883 Tf. 8 Mitte, wo die ziemlich breite Schleppe freilich nicht sichtbar ist.

<sup>5</sup>) Bull. de corr. hell. 1887 XI S. 185 f. Holleaux; die Statue Tf. 8.



zusetzenden Bleiverguß Spielraum zu lassen, 0,50, liefse demnach auf 0,27 Fußlänge schließen.

Allen diesen Anforderungen entspricht eine Fußpartie älteren Fundes, stark vom Liegen im Freien verschleuert, welche in der obenstehenden Zeichnung unter 2 und 3 in den Durchschnitt und Grundriß der Basis eingezeichnet ist. Die Zugehörigkeit zur Basis verbürgt die der Tiefe des Ausschnitts genau entsprechende Plinthendicke und das in der Mitte der Plinthe von unten eingebohrte Loch, welches bei 0,04 Tiefe 0,012 breit ist, das heißt genau so breit wie der Stift, der den Holzdübel bei B mit dem Zapfen des Pfeilerschaftes<sup>6</sup> bei C verband (s. den Durchschnitt 2); auch gestatten die beiden Bohrungen dem Bruchstück die erforderliche Stellung innerhalb des Plinthenausschnittes zu geben. Die Fußlänge betrug aber soviel, als wir eben für die Statue des Antenor ermittelten.

Diese Fußpartie nun gehört sicher zu der Statue, deren 1,36 hohes Hauptstück bei Rhomaïdis-Kavvadias, die Museen Athens Heft I Tafel VI, abgebildet ist<sup>7</sup>. An dem Bruchstück ist nämlich vorn und hinten je eine Falte von demselben eigentümlichen, flach dreieckigen Relief erhalten, wie sie an dem Torso von der Stelle ausstrahlen, an der die Linke das Gewand faßt; und trotz der schlechten Erhaltung des kleinen Stückes ist wenigstens an dessen Rückseite einer von den eingeritzten Kreisen sicher zu erkennen, in welche, wie wir gleich sehen werden, die Blümchen an dem Peplos der Statue hineingemalt waren. Diese ist auch unter den mit der Antenorbasis gefundenen Statuen die einzige, welche ihrer Größe nach in Betracht kommt: ihre Kopflänge und besonders der Abstand des Handgelenks vom Ellenbogen an dem unten erwähnten Arm ist der für die Statue des Antenor ermittelten und in jenem Bruchstück vorgefundenen Fußlänge gleich, während die Verhältnisse aller anderen Statuen, auch der größten, zu klein sind<sup>8</sup>. Die Figur war auf die linke Seite gefallen, welche von der Schulter ab besonders stark zertrümmert ist; dem entsprechend ist die Ecke der Basis rechts vom Beschauer abgeschlagen.

Unsere Figur stellt eine Frau in der vorausgesetzten Stellung dar und gehört auch nach Armhaltung und Tracht durchaus dem wohlbekannten Spestypus an. Sie besteht, wie fast alle diese Statuen, aus grobkörnigem weißen Inselmarmor, dessen Heimat kaum näher zu bestimmen ist. Die Marmorarbeit ist ungemein fortgeschritten, wofür besonders auf die stark unterhöhlten Faltensäume aufmerksam

<sup>6</sup>) Vergl. z. B. das ionische Capitell Έφρημ. ἀρχ. 1886 Tf. 6.

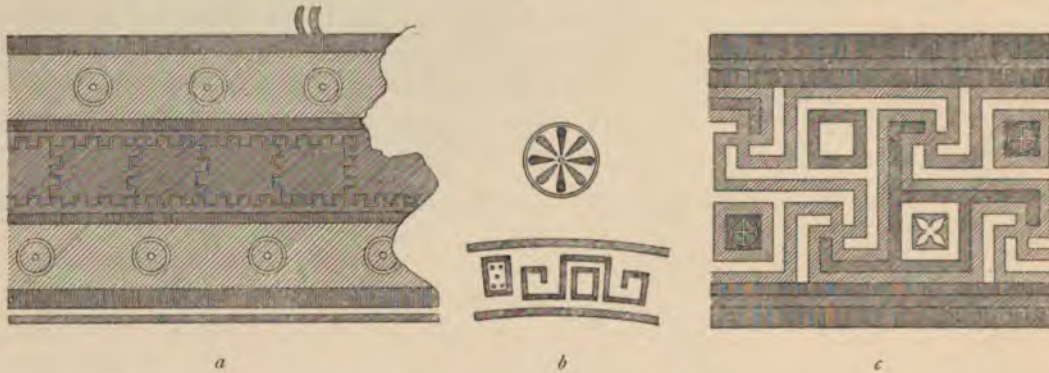
<sup>7</sup>) Inzwischen hat im II. Hefte der »Museen v. Athen« S. 11 Sophulis eine kunstgeschichtliche Würdigung der Statue versucht, welche sich durch die oben gegebene Bestimmung erledigt: er will sie als die älteste an die Spitze der Reihe stellen. Aber die Haarbehandlung, auf welche er sich beruft, ist — von den Stirnlöck-

chen abgesehen — die der Mehrzahl gemeinsame, und die Faltengebung innerhalb des Typus unstreitig die fortgeschrittenste. Auch die Verwandtschaft des Kopfes mit dem des Kalbträgers geht nicht über das Allgemeinste hinaus.

<sup>8</sup>) Ich bemerke ausdrücklich, daß die Zusammengehörigkeit der drei Stücke auch von Petersen Gilliéron Wolters Reisch als unzweifelhaft constatiert wurde.



zu machen ist<sup>9</sup>. Sie sind freilich meist abgesplittert, was am linken Aermel den Schein eines ausgezackten Saumes hervorbringt. Einigermassen vernachlässigt ist nur der Teil des Kopfes oberhalb des Diadems, welcher bloß roh bearbeitet ist, weil er nicht sichtbar war. Das Haar war wie gewöhnlich rot. Ungemein zierlich ist die großenteils vorgravierte Musterung des Gewandes. Der ionisierende Peplos



ist besät mit Sternblümchen von acht abwechselnd roten und grünen Blättern, welche gravierten Kreisen eingeschrieben sind, in sehr regelmässiger Anordnung (s. Fig. *b*, oben). Durch dasselbe Muster erweist sich als zugehörig ein 1882—83 gefundenes Stück von den Unterschenkeln, dessen rechter Seite ich neuerdings oben und unten zwei Bruchstücke anfügen konnte, von denen das erstere die Verbindung mit dem Hauptstück herstellt. Dem Saum des Peplosüberschlags läuft ein schmaler Mäander parallel, von dem Fig. *b* (unten) einen Ausschnitt gibt, ein breiter sehr complicierter schmückte den Mittelstreif des unteren Teils des Gewandes und wird mit diesem von der Linken zur Seite gezogen (Probe, auf die Hälfte verkleinert, Fig. *c*). Der an der linken Brust und Schulter zum Vorschein kommende Chiton hat flache canellurartige Wellenfalten; er scheint purpurrot gewesen zu sein. Ein besonders reich graviertes Muster zeigt der breite Bund am Halse, welcher sich wie gewöhnlich von vorn und hinten auf der Schulter zusammentreffend, gedoppelt längs dem Oberarme fortsetzte (Probe, verkleinert, Fig. *a*)<sup>10</sup>. Durch ihn wird die Zugehörigkeit eines ebenfalls schon vor vier Jahren gefundenen Armes erwiesen<sup>11</sup>, mit trefflich erhaltenem prachtvollen Farbenschmuck. Die Verbindung mit der linken Schulter stellt ein kleiner

<sup>9</sup>) Beachtenswert ist auch, daß hier die bei den verwandten Statuen fast durchgängig angewandte Stücktechnik verschmälert ist: auch der vorgehaltene rechte Arm war nicht eingefügt.

<sup>10</sup>) Diese Zeichnungen sind mit gütiger Erlaubnis von Ath. Kumanudis nach den farbigen Abbildungen angefertigt, welche Gilliéron für die Archäologische Gesellschaft in Athen herstellte. Von den durch Schraffierung angegebenen Tönen bezeichnet der hellere schrägschraffierte in dem Mäander die matte

Spur einer nicht genau bestimmbar Farbe, am Chitonbunde die hellpurpurne Grundfarbe des Gewandes, der dunklere schrägschraffierte ein helles Zinnoberrot, der senkrecht schraffierte das Pigment, welches in seinem jetzigen Erhaltungszustande zwischen verschiedenen Nuancen von Grün und Blau schwankt; hier scheint blau das ursprüngliche zu sein.

<sup>11</sup>) *Εφημ. ἀρχ.* 1883 S. 41 n. 14 von Mylonas erwähnt.



Splitter des Oberarmes her. Auch von dem rechten Arm ist der Knöchel mit dem dunkelgrünen, vielleicht ursprünglich metallbelegten Armband und dem Ansatz der Hand erhalten, welche wahrscheinlich ziemlich offen war, also eher eine Frucht als eine Blume gehalten haben wird. Die Kopfbinde zieren ein hinten von vereinzelter Palmette unterbrochener Mäander und sieben teilweise erhaltene, vorspringende Lotosknospen aus Bronze, wie sie auch die dem Archermos zugeschriebene Nike von Delos am Diadem trug. Auf dem Scheitel ist die Bronzestütze des Meniskos erhalten. Die Augen sind aus einem krystallartigen Steine eingelegt, darunter die Augensterne vertieft, welche also in dunkler Masse eingesetzt waren<sup>12</sup>. Die Augenwimpern sind aus Metall eingesetzt; ihre Spitzen fehlen jetzt größten Teils<sup>13</sup>. Auffallend leblos und schematisch trotz fleißiger Ausführung sind die Ohren, in denen übrigens Ohrgehänge, ohne Zweifel die üblichen scheibenartigen, befestigt waren.

Bei der Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, zu welcher die unübertreffliche Eleganz der Inschrift wol paßt, staunt man über die Wucht der Gestalt. Ihre Breite, welche die des Abakos der Basis um etwa 0,25 überragt haben mag, veranlaßte das einzige Bedenken, welches sich mir und Anderen gegen die Zusammengehörigkeit von Statue und Basis ergab, ehe ich die Fußpartie hinzugefunden hatte. Aber an der statischen Möglichkeit einer solchen Aufstellung war, wie mir der Architekt Kawerau versicherte, schon damals nicht zu zweifeln. Auch die oben erwähnte Apollonstatue vom Ptoon<sup>5</sup> haftete mit den Füßen an einer bloß 0,04 dicken Plinthe und viele andere Frauengestalten sind bedeutend breiter als ihre Fußplatten. Mit der Basis aber war das Werk des Antenor nicht nur durch den etwa 0,10 breiten Dübel bei B verbunden, sondern mittelst eines starken Stiftes noch mit dem Zapfen des Schaftes, zu dessen Aufnahme die — soweit ich bei der gegenwärtigen Aufstellung des Steines messen konnte — etwa 0,14 breite cylindrische Höhlung C bestimmt war (s. oben S. 136, Fig. 2). Auch war gewiß reichlicher Bleiverguß angewendet. Gegen heftige Windstöße wird derlei Weihgeschenke die Höhe der Peribolosmauer geschützt haben.

Größer mochte auf den ersten Blick die ästhetische Bedenklichkeit der Sache erscheinen. Aber die schlanken Säulen und Pfeiler, welche die gewöhnlichsten Träger von Weihgeschenken waren, müssen oft genug an Breite von dem, was sie trugen, überragt worden sein. Sicher ist dies bei den fliegenden Nikegestalten, über welche kürzlich Petersen gehandelt hat<sup>14</sup>, bis herab zu der des Paionios. Ein Beispiel, wie weit man darin gieng, gibt ferner ein Anfang Juni östlich

<sup>12</sup>) Vgl. Kayvadias Museen Athens S. 4. Miller, *Americ. Journal of Archaeol.* 1886 II S. 63 n. 12.

<sup>13</sup>) Vgl. u. a. den hochaltertümlichen Kopf der *Galleria Geografica*, den Helbig *Bull. d. Inst.* 1870 S. 13 erwähnt, Prachov in einem mir vorerst unzugänglichen russischen Aufsatz eingehender be-

sprochen hat; er wird in nächster Zeit veröffentlicht werden.

<sup>14</sup>) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 372 ff. Vgl. auch die Kanephore von Pästum Arch. Zeitg. 1880 XXXVIII Tf. 6 S. 27 Curtius, welche gewiß auch hierin eine genaue Nachbildung größerer Weihgeschenke ist.





vom Erechtheion im Perserschutt gefundenes Pfeilercapitell, dessen Schema beistehend im Verhältniß von 1 : 20 reconstruiert gegeben ist; es trug ein Weihgeschenk, das nach Maafsgabe des auf der Oberfläche erhaltenen Ausschnitts an seiner Basis fast doppelt so breit war, als der Pfeilerschaft, vielleicht eine große Reliefplatte. Endlich zeigt die hierunter abgebildete Scherbe einer panathenäischen Amphora aus Athen<sup>15</sup>, wieviel man auch später einem solchen Träger zumutete. Die Säule rechts von der, wie die Lanzen spitze zeigt, rechtshin gewandten Göttin trägt eine bewegte Kampfgruppe, welche, worauf mich Wolters aufmerksam macht, im Wesentlichen mit der als Gegenstück der Tyrannenmörder auf dem Stackelbergschen Throne dargestellten, neuerdings von Michaelis vermutungsweise auf Theseus im Kampfe mit der Amazonenkönigin gedeuteten<sup>16</sup>, identisch



ist. Das Vasenbild beweist natürlich nicht, daß die Gruppe wirklich so aufgestellt war, aber doch daß man sich solche Aufstellung zu denken vermochte. — Übrigens wird die statische sowohl als auch die ästhetische Unbehaglichkeit der Sache durch einen breiten Unterbau gemildert worden sein<sup>17</sup>. Das Ganze, wie es sich etwa darstellen mochte, versucht unsere nebenstehende Skizze zu veranschaulichen, welche das Monument auf ein Dreifüßgestel der natürlichen Größe reduciert wiedergibt und die erhaltenen Teile durch stärkere Striche auszeichnet. Es ist zu wünschen, daß diese Skizze, in die sich ohne Zweifel einige kleine Ungenauigkeiten eingeschlichen

<sup>15</sup>) Sammlung der Arch. Gesellschaft in Athen, Inventar der Vasenscherben n. 126, erwähnt von Martha, *Bull. de corr. hell.* 1877 I S. 216 A. 1.

<sup>16</sup>) *Journal of hell. stud.* 1884 Tf. 48, V S. 148.

<sup>17</sup>) Man vergleiche, wie Winter, *Mitt. d. arch. Inst. Athen* 1887 XII S. 105 und 110 das Grabmal von Lamptrai Tf. 2 ergänzt.

haben, bald durch eine genügende Abbildung des wiederaufgebauten Ganzen ersetzt werde, doch will man mit dieser Arbeit natürlich warten, bis man die Sicherheit hat, daß die Auffindung von noch fehlenden Bruchstücken nicht mehr zu hoffen ist. Die Form, die ich dem Meniskos gab, beruht einzig auf dem Vergleiche von Kleinbronzen, aus deren Kopfe grofse Blumen herauswachsen.

Daß die Neapler Gruppe der Tyrannenmörder auf Antenor, nicht auf Kritios und Neziotes zurückgeht, halte ich — wie doch wohl die Mehrzahl der Mitforscher — für ausgemacht. Wer sich in römischer Zeit das historisch denkwürdige Bildwerk nachbilden liefs, wird doch gleich das durch seine Wanderungen doppelt interessante heilige Original, nicht die Copie zur Vorlage bestimmt haben. Mit dem Kopfe des Harmodios ist also zunächst der Kopf unserer Statue zu vergleichen. Beide sind auf Tafel 10 zusammengestellt. Enge Verwandtschaft mit jenem werden wir freilich von unserem offenbar so viel älteren und nach Art vieler archaischer Werke so individuellen Kopfe nicht erwarten. Doch fehlt es, auch abgesehen von der gleichen Stimmung, der gleichen maafsvollen Heiterkeit, nicht ganz an Berührungspunkten. Der Kopf unterscheidet sich z. B. von dem der Athena aus dem Giebel des Peisistratischen Tempels<sup>18</sup> durch eine ähnliche an Trockenheit streifende Knappheit, wie sie auch den Harmodios von altertümlicheren vollsaftigen Jünglingsköpfen sondert. Auch die nur mehr wenig schräg stehenden Augen und der nur leise lächelnde Mund verraten einen Künstler, welcher die Fesseln des überkommenen



<sup>18</sup>) Vergl. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 XI S. 185 ff. Ich trage nach, daß mir der Athenakopf auf Münzen von Itanos (*Catal. Brit. Mus. Crete* Tf. 13, 5) der nächste Verwandte dieses Marmorkopfes zu sein scheint. Das könnte für die Frage nach dem kunstgeschichtlichen Ursprunge des Giebels in Betracht kommen.



Typus abzustreifen bemüht ist und einem Ziele zustrebt dem ähnlich, welches der Harmodios erreicht hat. An diesen erinnern ganz besonders die losen Schneckenlöckchen über der Stirne, welche von der Haartracht aller übrigen Figuren der Gattung abweichen. Auch in anderen Zügen habe nicht ich allein eine gewisse Verwandtschaft mit dem Harmodioskopfe wahrzunehmen geglaubt. Vor allem aber bewundern wir auch hier, an zwei Werken desselben Mannes, das gewaltige Vorwärtsschreiten, welches die ganze Kunstentwicklung in dem halben Jahrhundert vor den Perserkriegen kennzeichnet. Der Fortschritt vom einen zum anderen Werke ist weniger befremdlich, wenn wir annehmen, daß der Künstler inzwischen gewisser Maassen noch ein Mal in die Schule gegangen sei, bei den Vollendern des reifen Archaismus, den Aigineten, von denen er, wie die Gestalten der Tyrannenmörder zeigen, nicht allein die Technik des Erzgusses<sup>18a</sup> erlernt haben wird.

Gewiss ist diese neue Statue des Antenor an Gröfse und Feinheit der Ausführung, welche der Vornehmheit der Schrift entspricht, ein ganz hervorragendes Kunstwerk. Darin aber liegt ein großes Bedenken gegen die von Robert vorgeschlagene Ergänzung der Weihinschrift: Νέαρχος ἀν[έθηκεν ὁ κεραμεύς] ἔργων ἀπαρχήν [τ' Ἀθηναίᾳ]. Ich erkenne an, wie bestechend sie der strengen Stoichedonordnung der Inschrift und der Formel ἔργων ἀπαρχήν Rechnung trägt. Ist es aber sachlich wahrscheinlich, daß ein Töpfer, von dem wir bisher nur ein, allerdings treffliches, Werk kennen<sup>19</sup>, der, nach dem vorliegenden reichen Materiale zu schließen, an der hauptsächlichen Ausfuhr der attischen Topfwaare unbeteiligt war, der Göttin ein Weihgeschenk dargebracht habe, das an Stattlichkeit und Kunstwert nur wenig hinter der sitzenden Athena des Endoios<sup>20</sup> zurückstand, welche der reiche Kallias auf die Burg stiftete? Wäre nicht vielmehr zu erwarten, daß Nearchos als Zehnten von seinen Werken oder Geschäften der Ergane eine Arbeit seiner Hand, Vase oder Pinax, geweiht habe? Daß dergleichen vorkam, versteht sich von selbst und ist überdies mehrfach zu belegen. Bescheidene Töpferweihgeschenke, wie das Erstlingswerk des Lykinos<sup>21</sup>, trugen die Weihinschrift an sich selbst und werden nach Gutdünken der Priester ihr anspruchloses Plätzchen im Heiligtum gefunden haben. Es ist aber auch vorgekommen, daß Töpfer oder Maler ihre Anatheme gleich Statuen auf besonderen Basen aufstellten. Von dem hervorragendsten Beispiel dafür, der *columna Naniana*, wird im II. Abschnitte die Rede sein. Auch von der Akropolis lassen sich einige Fälle nachweisen.

<sup>18a</sup>) Vergl. Mitth. arch. Inst. Rom 1887 II S. 308.

<sup>19</sup>) Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder Tf. 13. Neuerdings haben sich zwei weitere Bruchstücke hinzugefunden, welche die Darstellung des Hauptstücks links unten fortsetzen. Sie geben das

\* Unterteil einer Frau (der Name beginnt mit ΧΣ oder ΧΟ), welche mit der gesenkten Rechten einen boiotischen Schild mit Gorgoneion, mit der vorgehaltenen Linken Helm, Schwert und

zwei Lanzen hielt, wovon der größte Teil auf dem bereits abgebildeten Stücke steht. Ein weiteres Bruchstück giebt die Füße zweier dicht nebeneinander stehender Personen, 1. Frau, r. Mann, darunter die untere Kante des wahrscheinlich kraterartigen Gefäßes.

<sup>20</sup>) Vergl. zuletzt Zeitschr. für österr. Gymn. 1886 S. 683.

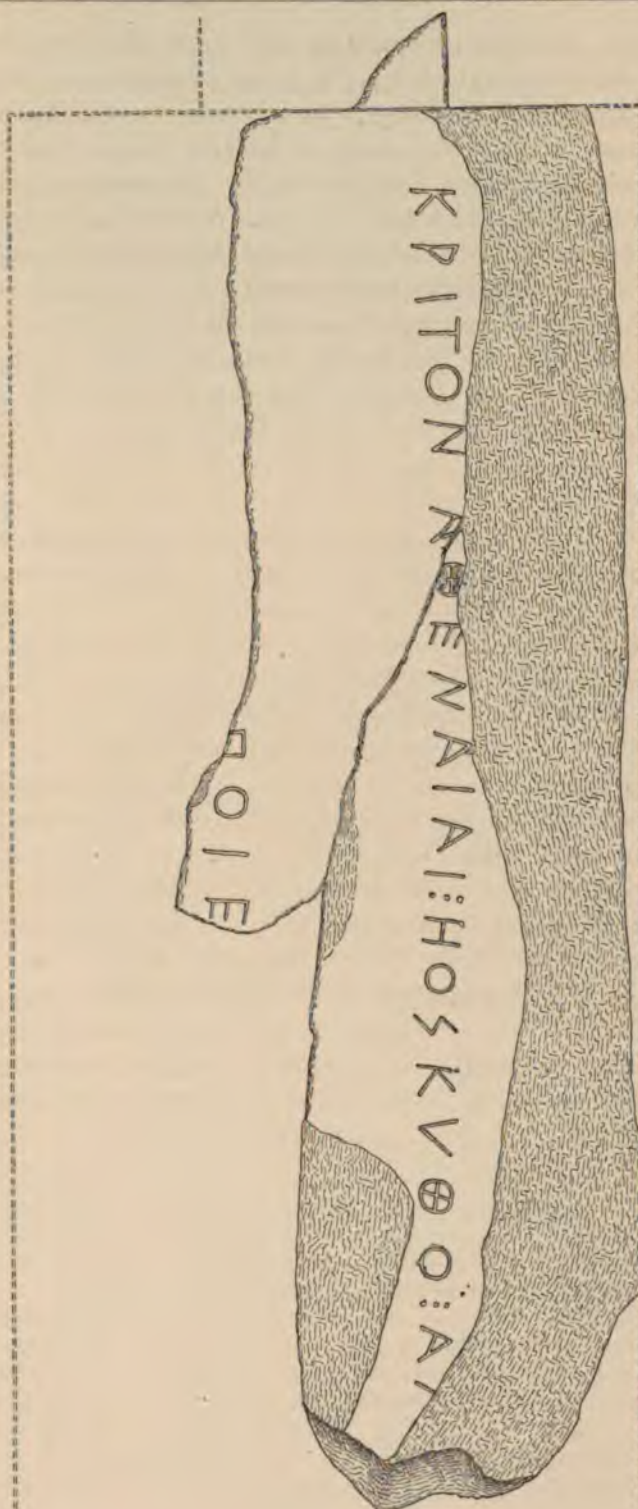
<sup>21</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 213.



Im Jahre 1883 wurden östlich vom Parthenon zwei Bruchstücke einer beträchtlich großen Basis aus pentelischem Steine gefunden, welche die hier im Facsimile wiederholte Inschrift tragen<sup>22</sup>. Die Orientierung gibt der Rest eines rechteckigen Zapfens, welcher sich an der bearbeiteten Oberseite, fast 0,16 von der Schriftfläche entfernt, erhalten hat. Der große Abstand der Zeilen von einander ist, wie Analogien zeigen, kein Hindernis, beide im Zusammenhange zu lesen. Ich schlage die Ergänzung vor: Κρίτων Ἀθηναίᾳ ὁ Σκόθου ἀνέθηκε καὶ ἐποίησεν (oder ἐποίησε)<sup>23</sup>, und halte diesen

<sup>22</sup>) Ἐφημ. ἀρχ. 1883 S. 36 No. 6. Löwy, Inschr. gr. Bildh. No. 17. Höhe 0,75, Breite des Erhaltenen 0,26. Im Facsimile ist die ursprüngliche Form des Steines in punctierten Linien angedeutet. Die Größe der Basis ist gegen die Annahme, daß sie ein Gefäß oder einen Pinax getragen, nicht einzuwenden, da auch sonst kleine Weihgeschenke auf hohen Ständern ungefähr in Augenhöhe angebracht wurden; so trug der Pfeiler mit der Künstlerinschrift des Onatas, welchen Kavvadias demnächst veröffentlichen wird, offenbar einen ganz kleinen Bronzereiter.

<sup>23</sup>) Eine ähnliche Fassung (ἀνέθηκε-ποίησε) findet sich unter Anderem in der Inschrift einer im Sommer 1885 auf Delos ausgegrabenen und leider noch dasselbst befindlichen, merkwürdig





Kriton für identisch mit dem bisher nur durch folgende Inschrift eines schwarz gefirnishten Kruges aus Cäre bekannten<sup>21</sup>: KRITON EPOIESEN: VEP OSVS. Letztere ganz sichere Lautgruppe, kann ich nicht anders verstehen, als Λειπός ὤς, dieses vulgär für οἶός, was der Vasenmaler Eucheiros HVHV<sup>25</sup>, ein par neu gefundene noch nicht herausgegebene Steine HVVS, einer sogar HV<sup>26</sup> schreiben; Λειπώ wäre die Koseform zu Namen wie Λειπερίλη, die Person aber die attische Frau des aus Barbarenlande eingewanderten Meisters, welcher sich, um seinen vermutlich unaussprechbaren Namen zu umgehen, in Athen einfach ὁ Σκόδιος nennt<sup>27</sup>. Wenn sich Kriton dann in der Steininschrift nicht mehr nach der Mutter, sondern nach dem Vater bezeichnet, so wäre das damit zu erklären, daß dieser inzwischen, etwa bei der Kleisthenischen Neuordnung, in den Staatsverband aufgenommen sei, mit seinem Ethnikon als Eigennamen, wozu schon der Bogenschütze KIMEPIOS auf der Klitiasvase zu vergleichen ist. Daß Kleisthenes auch Sklaven in die Bürgerschaft aufnahm, wissen wir durch Aristoteles<sup>28</sup>.

Eine andere Marmorbasis bietet den Namen eines bekannteren Vasenmalers, nachdem zu deren linkem, schon lange bekanntem Teile<sup>29</sup> kürzlich Lolling das neue



1/4

entscheidende Bruchstück hinzugefunden hat. Mit seiner und des Herrn Generalephoros Kavvadias — dem ich überhaupt für mancherlei Förderung auch dieser Arbeit besten Dank sage — freundlicher Einwilligung gebe ich hier das Ganze im Facsimile. Die Hauptinschrift lautete vermutlich, da eine dritte Zeile nicht wol vorhanden gewesen sein kann, Εὐφρόνης [ἐποίησεν ὁ] κεραμεύς. Die Inschrift auf der Oberfläche — schwerlich, wie bei der vorigen, Seitenfläche — wird die Weihung enthalten haben, was man sicher behaupten könnte, wenn es mehr als möglich wäre, daß ΥΛΙΕΙΑ die Athena,

gestalteten Basis, welche ein Werk des Naxiers Euthyartides trug. Die Inschrift, welche vielleicht an die Spitze der Künstlerinschriften gehört, harret noch der Veröffentlichung. s. Kavvadias im Δελτικόν Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 287.

<sup>21)</sup> Bull. dell' Inst. 1886 S. 186 Helbig, bei Klein Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 213 ist das Citat zu berichtigen; nachzutragen ist Rev. arch. 1868 XVII S. 346 n. 3, wo Longpérier eine verkehrte Erklärung gibt und de Witte, Descr. des collections d'antiqu. conservées à l'hôtel Lambert (Coll. Czar-

toryski) Paris 1886, 4<sup>o</sup>, S. 115 f. mit Abbildung und Facsimile.

<sup>25)</sup> Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 72.

<sup>26)</sup> πατρός ὤς Χαρίωνος.

<sup>27)</sup> Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 49, 2 und S. 13. ὁ Λόδοις S. 217, 3 möchte Wolters für das Ethnikon eines verlorenen Meisternamens halten.

<sup>28)</sup> Pol. 3, 2. Gilbert, Handbuch der gr. Staatsaltert. I S. 144 A. 1. v. Wilamowitz, Hermes XXII 1887 S. 248.

<sup>29)</sup> C. I. A. I Nr. 362. Das Ganze ist 0,34 breit, 0,12 hoch, 0,105 tief. Marmor pentelisch.



nicht das Wolergehen bezeichnet. Was die Basis trug, ist leider nicht zu erkennen. Aber auch hier wird man ein Werk von der Hand des Malers für das wahrscheinlichste halten.

Ein drittes unzweifelhaftes Beispiel ist im Juni d. J. bei den Ausgrabungen der Kimonischen Anschüttung östlich vom Erechtheion hinzugekommen, welches nebenstehend abgebildet ist: Νησιιάδης κεραμεύς με καὶ Ἀνδοκίδης ἀνέθηκεν. Der Hexameter verbietet, am Anfang eine Silbe zu ergänzen; man könnte nur noch Γνησιιάδης oder Μνησιιάδης schreiben. Ich habe mich aber für jene Form entschieden, weil ich den Nesiades mit dem Maler eines jüngst aus Kypros nach London gekommenen Alabastrons identisch glaube, dessen am Anfang etwas beschädigte Unterschrift Dümmler Ἰασιιάδης, Cecil Smith Πησιιάδης las<sup>30</sup>. Die polychrome Malerei des schönen Gefäßes gehört durch ihren Stil dem »epiktetischen Kreise« an, als dessen Zeitgenosse der andere Töpfer unserer Inschrift, Andokides, wol bekannt ist. Die Form des Pfeilers, wie sie das Facsimile ergänzt, gleicht im Wesentlichen der des Kritonsteines; seine Kanten sind abgefast, die Oberfläche gekörnt. Was er trug, läßt die oben wiedergegebene Einarbeitung, eine rahmenförmige Furche, innerhalb deren die Oberfläche rauh gelassen ist, nicht sicher erkennen. Sie kehrt ebenso auf fünf anderen vorpersischen Basen und einer von den südwestlich vor dem Parthenon liegenden Stylobatplatten des Peisistratischen Tempels wieder, ein Mal mit deutlicher Vorrichtung für Bleiverguß. Auch die Einarbeitung für eine noch erhaltene hohle Bronzeplinthe, welche eine unedierte marmorne Inschriftbasis auf der Burg trägt, ist ähnlich gestaltet<sup>31</sup>. Man wird also auch hier an einen aus anderem Stoffe hergestellten hohlen Aufsatz, etwa an eine ἐγγυθῆκη, denken; denn bis auf Weiteres ist doch ein Gefäß als



1/66

<sup>30</sup>) Dümmler bei Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 222. C. Smith, *Classical Review* I 1887 S. 26 l. A. 1.

<sup>31</sup>) Vergl. Petersen, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XII S. 143; S. 142 ist auch unsere Inschrift mitgeteilt.



Weihgeschenk vorauszusetzen, welches die beiden Töpfer in der bekannten Weise gemeinsam gearbeitet hatten. — Diese kleine Gruppe von Steininschriften griechischer Gefäßmaler wird sich gewiß bald vermehren lassen. Es fehlt auf der Burg auch nicht an Resten von Prachtgefäßen, welche wir uns von solchen stattlicheren Untersätzen getragen denken müssen.

Bei der Ergänzung der Weihinschrift auf der Antenorbasis hätte übrigens der Topfmaler Nearchos meines Erachtens schon aus chronologischen Gründen aus dem Spiele gelassen werden müssen. Sein erhaltenes Vasenbild gehört zu den allernächsten Verwandten der Klitiasvase, und diese ist aus stilistischen und antiquarischen<sup>32</sup> Gründen wohl noch in das erste Drittel des sechsten Jahrhunderts zu setzen, womit sich auch die Paläographie verträgt, wenn man nur in Anschlag bringt, daß der private Gebrauch die Neuerungen der Schrift früher mitzumachen pflegt, als der amtliche<sup>33</sup>; in der Zeit des Kleisthenes aber, welcher Robert den Stein in der Überschrift seines Aufsatzes zuschreibt, muß, wie wir im IV. Abschnitte sehen werden, bereits die erste Hälfte des »epiktetischen Kreises« tätig gewesen sein. — Eine gesicherte neue Ergänzung weist ich freilich nicht vorzuschlagen. Da aber die Worte ἔργων ἀπαρχήν die Angabe eines Gewerbes nicht mehr fordern, als das bloße ἀπαρχήν oder δεκάτην die Bezeichnung des ganzen Gewinns, von dem sie dargebracht sind<sup>34</sup>, dagegen, wie schon der Vergleich mit der Künstlerinschrift zeigt, der Vatersname schwerlich gefehlt haben kann, so wird Kavvadias Recht behalten und beispielsweise zu ergänzen sein Νεάρχος ἀν[έθηκε Νεάρχου υἱ]ός ἔργων ἀπαρχήν [τ' Ἀθηναίῃ], was ebenfalls genau die erforderliche Buchstabenanzahl ergibt (vergl. die Abbildung S. 141). Die Abweichung dieser Form der Vatersangabe von der in der Künstlerinschrift gewählten erklärt sich aus dem Raumzwange der strengen Stoichedonordnung. Daß die Form υἱός in attischer Prosa unmöglich sei, hat Robert S. 132f. keineswegs erwiesen. Wird sie doch schon von dem üblichen Genetiv υἱέως vorausgesetzt. Auch vermag ich mir in dieser Zeit einen solchen Unterschied zwischen metrischem und prosaischem Lapidarsprachgebrauch nicht zu denken. Übrigens bedient sich, wie wir oben sahen, dieser Form der Töpfer Eucheiros, ein Zeugnis, das Robert ohne Erfolg abzuschwächen sucht. Vielleicht ist auch eine neu gefundene, noch unedierte Steininschrift nicht durchaus metrisch gewesen, in welcher KAI+ΠΕΜΨΗΥΥΣ... steht. Attische Inschriften sagen ja auch νέκος neben νεκρός<sup>35</sup>.

Eher als der Töpfergilde dürfte unser Nearchos der Gesellschaft des peisistratischen Hofes angehört haben; man findet seinen Namen auf einer epiktetischen Schale neben dem des Hipparchos, der mir trotz der arg verderbten Abschrift nicht zweifelhaft ist<sup>36</sup>. Man vergleiche hierzu den IV. Abschnitt.

<sup>32</sup>) S. meine Beiträge zur Gesch. der altgr. Tracht S. 98 ff. verglichen mit S. 4 f.

<sup>33</sup>) Vgl. besonders Köhler, Mitt. des arch. Inst. Athen 1885 X S. 359 ff. namentlich S. 378. Löschke bei Helbig, Italiker in der Poebene S. 128.

<sup>34</sup>) Ein Beispiel derselben Formel ist C. I. A. I n. 352 (mit Suppl.): [ὁ θεῖνα] ὁ Χολαργεύς[ς...|εὐ-

ξάμ]ενος ἔργων [ἀνέθηκε] ἐν ἀπαρχήν. Ergänzt man statt εὐξάμ]ενος ein Wort auf ένωσ oder —ένος, so ergibt sich ein Hexameter.

<sup>35</sup>) Εφημ. ἀρχ. 1883 S. 120 Z. 42; ich werde darauf aufmerksam durch v. Wilamowitz, Hermes 1887 XXII S. 113 A. 1.

<sup>36</sup>) Canino Katalog n. 1185 abgebildet bei Micali



Robert hat die Inschrift, wie gesagt, in kleisthenische Zeit gesetzt, in welche das einzige überlieferte Werk des Künstlers allerdings gehört. Vor kurzem noch hätte man diesen Zeitansatz geradezu irrig nennen dürfen. Eine Inschrift, welche durchaus die älteren Formen ΑΞΜΝ hat, muß — so sollte man denken — nicht unbedeutend älter sein, als der Peisistratosaltar<sup>37</sup> mit ΑΕΜ. Das ist freilich anders geworden, seit Kirchhoffs schöne Entdeckung der Inschrift des Viergespanns aus eben dieser Zeit vorliegt<sup>38</sup>, deren Buchstabenformen vielleicht die nächsten Verwandten der Antenorinschrift sind. Aber die neuen Funde haben uns auch gelehrt, wie lange — ganz wie bei uns — die verschiedenen Stadien der Schriftentwicklung neben einander hergingen, und so kann unser Stein ebenso gut ein par Jahrzehnte älter sein als das Viergespann, 530 oder 540 geschrieben, ein Ansatz, für welchen sich bei seiner Auffindung Ulrich Köhler aussprach. Eine solche Datierung aber fordert der altentümliche Charakter der Statue. Er zwingt uns zu der auch an sich wahrscheinlichen Annahme, Antenor sei, als ihm jener Staatsauftrag wurde, ein anerkannter Altmeister unter den Bildhauern in Athen gewesen. Jedenfalls lebte er nicht mehr, als nach den siegreichen Schlachten Athen aus der Zerstörung neu erstand, sonst hätten nicht Kritios und Nesiotes die Nachbildung seiner Tyrannenmörder gemacht. Wir sehen also hier den Meister der bronzenen Tyrannenmörder schon in der Zeit des Peisistratos thätig und zwar in nesiotischem Marmor und an einem statuarischen Typus, welcher, wie die Funde von Delos und Paros zeigen, auf den Inseln ausgebildet und eben erst mit den von Peisistratos aus dem Osten herbeigerufenen Marmorbildhauern in das Land gekommen war; wir sehen ihn als jüngeren Genossen des Endoios und wohl auch Aristokles<sup>39</sup> von Kreta, des Aristion von Paros, Archermos von Chios<sup>40</sup> und vielleicht auch des Theodoros von Samos<sup>41</sup>, als älteren der Aigineten Kalon und Onatas, auch neben fremden Dichtern und Sängern, Pratinas von Phlius, Lasos von Hermione, Simonides von Keos, Anakreon von Teos. Demnach läge die schon früher ausgesprochene Vermutung, es sei auch Antenor zu den Einwanderern zu zählen<sup>42</sup>, nahe genug, würde sie nicht, wenn nicht alles trügt, durch die Inschrift selbst abgeschnitten, zwar nicht durch ausdrückliche Heimatsangabe, aber durch den Vatersnamen Εδμάρους, wie Kirch-

*Monum. per serv. alla storia d. ant. pop. Ital.* Tf. 97, 2  
im Innenbilde ΝΑΕΡ+, 5 und ΙΠ, WOJ+, 05

<sup>37</sup>) *C. I. A.* IV Nr. 373 e.

<sup>38</sup>) Monatsberichte der Berl. Akademie 1887 S. 111 ff.

<sup>39</sup>) Kuhnert, XV. Suppl. zu Fleckeisens Jahrb. S. 212.

<sup>40</sup>) *Εφημ. ἀρχ.* 1886 S. 133 f. Kavvadias. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XI S. 389 Petersen. Die Annahme von R. Weil, dieser Archermos müsse ein jüngerer Namensvetter des bekannten sein (*Wochenschr. f. klass. Philol.* 1887. S. 381) scheint nicht notwendig zu sein.

<sup>41</sup>) Vergl. *Εφημ. ἀρχ.* 1886 Tf. 6, 5 S. 82, wo freilich die Bedeutung und Ergänzung der ionischen Inschrift des Abakos zweifelhaft ist. Bestimmt

auf einen Samier weist auch der Oberteil einer Figur, welche fast eine Replik der bekannten »Hera« aus Samos ist, vergl. Kavvadias *Εφημ. ἀρχ.* 1886 S. 78 und S. 81 Nr. 5. W. Miller, *Americ. Journ. of Arch.* 1886 II S. 64 Nr. 14, abgebildet im II. Heft der Museen Athens Tf. 9. Sie gehört nicht zur Basis mit dem Namen des Theodoros, welche offenbar Bronzen trug. Eine zweite samische Marmorstatue ist Anfang Juni gefunden worden vgl. *Wochenschr. f. klass. Philologie* 1887 S. 765. Mitt. d. arch. Inst. Athen 1887 XII S. 146.

<sup>42</sup>) Milchhöfer, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1879 IV S. 76 A. 2.



1. The first part of the document is a header section containing the title "THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA" and the author's name "BY JAMES M. SMITH".

2. The second part of the document is a table of contents listing the chapters and their corresponding page numbers.

3. The third part of the document is the main body of text, which is divided into chapters. The first chapter is titled "THE DISCOVERY OF AMERICA" and the second chapter is titled "THE FIRST SETTLEMENTS".

4. The fourth part of the document is a list of references or footnotes at the bottom of the page.

solcher Gemälde richtig zu schätzen, was noch heute keinem in Kunstsachen nur etwas erfahrenen schwer fallen dürfte. Die Behauptung, daß die geschichtliche Darstellung eine aprioristisch ausgeklügelte Construction sei, die sich mit dem aus unserer überlegenen Kenntniss der Vasenmalerei gewonnenen Bilde nicht verträgt, ist unhaltbar, wenn man sich gegenwärtig hält, daß wir nur das dürftige Excerpt des Plinius besitzen, welcher »von der Sache selbst keine deutliche Vorstellung hatte und nicht wußte, worauf es ankam, sondern einem vor ihm liegenden Original nachschrieb, soweit er es zu verstehen glaubte«<sup>48</sup>. Auch muß man den Unterschied zwischen kleinen Topfmalereien und größeren Tafelbildern, auf denen jene Darstellung offenbar beruht, in Anschlag bringen — für den man am besten auf den Vergleich der Vase des Timonidas mit dem in den »Antiken Denkmälern« des Instituts I, Taf. 8, 13 trefflich abgebildeten Pinax desselben Meisters verweisen kann — und sich endlich, von Vergleichen natürlich abgesehen, auf die geographischen Grenzen beschränken, innerhalb deren sich das wesentliche Material der Arbeit hält. Dieses bestand offenbar aus korinthisch-sikyonischen und athenischen Gemälden, kann also kaum in etwas Anderem, als in dem Stoffe zu erkennen sein, welchen Polemon in seinen Schriften *περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι* und *ἐν τοῖς Προπυλαίοις πινάκων* sammelte. Durch wessen Vermittelung Plinius aus Polemon schöpfte, tut zunächst wenig zur Sache. — Der Einwurf, daß es in den Propyläen keine vorpersischen Gemälde gegeben haben könne, weil diese im Jahre 480 umgekommen sein müßten, hätte wenig Gewicht. Der im vorigen Jahre gefundene polychrome Pinax<sup>49</sup>, welchen Benndorf im zweiten Hefte der diesjährigen *Ἐφημερίς* herausgeben wird, ist, soweit erhalten, nur wenig verletzt und durch die Glut am oberen Rande mit einer hellgrünen ungleichmäßigen Glasur überzogen. So ist es sehr wohl möglich, daß man die wertvollsten Gemälde restaurierte und, im Schutze der »Pinakothek«, neu aufstellte, wie es z. B. auch mit der Athena des Endoios und einigen von Pausanias erwähnten Bronzestatuen geschehen sein muß. Dergleichen kann unter den Malereien zu verstehen sein, *ὅποσαις . . καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι*<sup>50</sup>. — Andere *antiquissimi*, wie Philokles der Ägypter und Bularch, der Zeitgenosse des Kandaules, werden aus anderer Quelle stammen, die ihre Geschichte der Anfänge aus anderem Materiale aufbaute. Für den dritten »Erfinder« der Malerei, Saurias von Samos, wird der

<sup>48</sup>) O. Jahn, Sitzungsber. der sächs. Gesellsch. 1850 S. 139.

<sup>49</sup>) Erwähnt von Kavvadias *Ἐφημ. ἀρχ.* 1886. S. 74. W. Miller *Americ. Journ. of Arch.* 1886 II S. 64 f. giebt eine Beschreibung und eine ganz verkehrte Lesung der Inschrift; von dieser s. oben Abschnitt IV.

<sup>50</sup>) Pausanias, I, 22, 6. Vergl. die Bronzen 27, 6 und 28, 1. Eine Spur abgeleiteter Benutzung von Polemons sikyonischem Malerkataloge glaube ich 2, 27, 3 zu erkennen, in der allem Anscheine nach unbewußten Wiedergabe des Epigramms vom Eros des Pausias, welchen Künstler

Polemon Fr. 15 (Müller *Fr. hist. Gr.* III S. 120) zu erwähnen scheint (Brunn, *Gesch. d. gr. Künstler* II S. 152). Daß dieses Epigramm mit mir (*Zeitschr. f. österr. Gymn.* 1886 S. 685) auch andere, unbefangene Fachgenossen aus den Worten des Pausanias heraushören, beruhigt mich über die von Robert, *Arch. Märchen* S. 168 A. 1 geäußerten Befürchtungen. Sein Einwand, *φόρμιγξ* könne nicht die leichte Lyra bedeuten, scheint mir nicht zwingend; in jener Zeit wird ein Epigrammendichter das Wort kaum mehr so streng als Terminus empfunden haben. Übrigens würde mit dem einen Worte nicht meine ganze These fallen.



Beleg im Heraion, zusammen mit dem Votivbilde des Mandrokles, oder im ephesischen Artemision zu finden gewesen sein, wo die archaische Epinausimachie des Kalliphon von Samos aufbewahrt wurde.

Auf ähnlicher urkundlicher Grundlage beruht meines Erachtens auch die offenbar aus römischer Quelle geschöpfte Nachricht von den korinthischen Meistern, welche mit Demaratos nach Etrurien gekommen sein sollten, nämlich auf unterzeichneten Werken von ihnen, die gleich den korinthischen Vasen nach Italien eingeführt worden waren und in Heiligtümern, etwa den bei Plinius 35, 17 genannten, aufbewahrt blieben. Diese archäologische Tatsache wurde nach einer auch von uns geübten Methode mit der — wirklich oder vermeintlich — geschichtlichen kombiniert. Der Gedanke an Varro liegt dabei nahe genug<sup>51</sup>.

Sieht man ab von den Dipylonvasen und den diesen zunächst stehenden frühattischen, welche Böhlau oben S. 33 ff. näher bekannt gemacht hat, so sind die ältesten hellenischen Gemälde, die wir aus dem eben bezeichneten Kreise besitzen, die korinthischen Pinakes<sup>52</sup> und Vasen vom Stile der Dodwellischen. In Übereinstimmung damit wird bei Plinius als Erfindungsstätte der Malerei Sikyon oder Korinth genannt, was keinen wesentlichen Unterschied ausmacht, da die sikyonische Vasenmalerei<sup>53</sup> mit der korinthischen ziemlich identisch ist. Dafs unter jenen Vasengemälden blofse Umrifszeichnungen in ganzer Figur, wie Plinius 15 sich ausdrückt: *umbra hominis lineis circumdata*, nicht vorkommen, ist allerdings richtig. Aber es ist zu beachten, dafs diese Art der Zeichnung, die wir tongrundig nennen, wenigstens für Gewänder und besonders für Gesichter — und diefs ohne durchgeführten Unterschied des Geschlechts — wirklich die älteste ist<sup>54</sup>. Dafs sie bei gröfseren Gemälden, wie in älterer Zeit auf der mykenischen Kriegervase<sup>55</sup>, in jüngerer auf der Lyseasstele, dem polychromen Pinax von der Akropolis<sup>56</sup> und den offenbar von griechischen abhängigen altetruskischen Grabmalereien, auch bei den korinthischen und sikyonischen Meistern noch weitergehende Anwendung fand, ist nichts weniger als unmöglich<sup>56</sup>. Werden doch auch noch auf korinthischen und attischen Vasen entwickelten Stils die gröfseren Einzelköpfe tongrundig gemalt<sup>57</sup>. Möglich ist überdies, dafs der Auszug des Plinius die Beschränkungen vernachlässigt, unter denen sein Gewährsmann die Umrifszeichnung von den alten Malern angewandt sein liefs.

Welchen Fortschritt Plinius dem Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon mit den Worten zuschreibt: *iam tamen spargentes lineas intus*, ist nicht klar. Da es aber in Gegensatz gestellt wird zu *sine ullo etiamnum hi colore*, so möchte

<sup>51</sup>) Furtwängler in Fleckeisens Jahrb. Suppl. IX S. 58 f.; vergl. S. 26 A. 1.

<sup>52</sup>) Furtwängler, Berl. Vasenkatalog S. 47 ff. Antike Denkmäler d. Inst. 1886 I Tf. 7. 8.

<sup>53</sup>) Vergl. Purgold, Arch. Zeitg. 1881 S. 178 f.

<sup>54</sup>) Furtwängler a. a. O. Winter, Arch. Zeitg. 1885 S. 188 A. 2. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 328 f. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1886 S. 119.

Einiges hierhergehörige auch in Flinders-Petrie, Naukratis I London 1886.

<sup>55</sup>) Furtwängler und Löschke, Myken. Vasen Tf. 42 und 43 S. 68 ff.

<sup>56</sup>) Vergl. auch v. Rohden in Baumeisters Denkmälern S. 852 gegen Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 46 f.

<sup>57</sup>) Die attischen hat Winter, Arch. Zeitg. 1885 S. 190 ff. zusammengestellt.



man unter jenen *lineae* Schraffierung oder einfarbige Musterung verstehen, welche sehr wohl eine Vorstufe zum Anlegen von Flächen mit einer zweiten Farbe gebildet haben könnte, wie sie ja neben dieser in der melischen und ältesten korinthischen Malerei weiter besteht<sup>58</sup>. Der Zusatz: *ideo. et quos pingerent adscribere institutum*, läßt freilich eher an die Ornamente denken, mit welchen die Zwischenräume der Figuren, gleich wie mit den Beischriften, ausgefüllt werden<sup>59</sup>. Wie dem auch sein mag, mit dem Ansätze des Aufkommens von Beischriften in der Zeit der tongrundigen korinthischen Malerei behält unser Gewährsmann sicher Recht.

Ob auch darin, daß er erst dem vierten Maler seiner Reihe, dem Ekphantos von Korinth, die Anwendung roter Farbe (*testae tritae, ut ferunt*) zuschrieb, die wir bereits — freilich nicht aus diesem Stoffe, welcher der hellroten Tonfarbe entsprechen dürfte, die hie und da auf Vasen, zuerst auf einer »frühattischen«<sup>60</sup> begegnet — an den ältesten korinthischen Malereien kennen, vermögen wir vorerst nicht zu entscheiden, weil uns sein Alter nicht genau bekannt ist, um von der immerhin auch erwägenswerten Möglichkeit zu schweigen, es sei von den Gemälden seiner Vorgänger das Rot wie so oft von unseren Vasen, verschwunden gewesen (Robert S. 129). Ganz monochrom aber sind nicht nur die attischen Dipylonvasen des siebenten Jahrhunderts<sup>61</sup> und — mit wenigen Ausnahmen — die unmittelbar daran anschließenden »frühattischen« Böhlau, sondern auch noch so entwickelte Malereien, wie die der Sarkophage von Klazomenai. Die ältesten Vasenbilder, auf denen die rote Farbe begegnet, sind ohne Zweifel die von Melos. Ebendaher aber besitzen wir die Künstlerinschrift eines Malers Ekphantos, auf der bekannten *columna Naniana*<sup>62</sup>: Παῖ Διὸς Ἐκφάντωρ δέξει τόδ' ἀμενφές ἄγαλμα, σοὶ γὰρ ἐπευχόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσα γρόφων. Daß letzteres Wort hier und γρόφων ἐποίησε in der Künstlerinschrift eines zweiten Meliers<sup>63</sup> nicht anders zu verstehen ist als von Malerei, ist mir nicht zweifelhaft. Wir besitzen, wie wir oben gesehen haben, auch andere Marmoruntersätze, welche gemalte Gefäße oder Pinakes getragen haben dürften. Wie geeignet Säulen als Träger von Vasen waren, leuchtet ein und für frühe und späte Zeiten ist der Gebrauch aus Vasenbildern<sup>64</sup> und Wandgemälden zu belegen. Pinaxartige Marmor tafeln aber wurden in Athen noch im vierten Jahrhundert auf schlanken Pfeilern

<sup>58</sup>) So erklärte schon Lévesque, vgl. Böttiger, Ideen zur Arch. der Malerei S. 142.

<sup>59</sup>) So Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 48 A. 1. — An die Innenzeichnung der Figuren dachte u. A. Böttiger a. a. O. S. 138.

<sup>60</sup>) Vergl. Böhlau oben S. 43, 3.

<sup>61</sup>) Über deren Zeit s. zuletzt Kroker, Jahrbuch 1886 I S. 106 ff. Nur hält er sich meines Erachtens zu fest an das thukydideische Datum der ältesten bezugten Seeschlacht. Wenn sich die Samier schon für den Ielantischen Krieg Schlachtschiffe bauen ließen, so ist es doch wenigstens wahrscheinlich, daß sie sie auch gebrauchten.

<sup>62</sup>) Löwy, Inschr. gr. Bildhauer Nr. 5.

<sup>63</sup>) Löwy, Nr. 25, auch auf Säulenbruchstücken, aus Olympia. — Maler, nicht Bildhauer waren auch die Künstler des Hermenpfeilers von Sigeion (Löwy Nr. 4) wie zuletzt v. Wilamowitz im Göttinger Ind. lect. 1885 S. 3 f. für mich überzeugend dargelegt hat.

<sup>64</sup>) Das älteste Beispiel dürfte die wohl »proto-korinthische« Schale mit der Darstellung des Panathenäenopfers sein, im *Journal of hell. stud.* 1880 Tf. 7, I S. 202 ff. von C. Smith gewiß falsch erklärt. Die richtige Erklärung deutet Furtwängler in Roschers Lexikon der Mythol. S. 691 an.



aufgestellt<sup>65</sup>. — Die Inschrift des Ekphantos setzte Kirchhoff frühestens in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts<sup>66</sup>; aber heute, wo mit Recht die Überzeugung an Boden gewinnt, daß der Gebrauch der Schrift und ihre ältesten Denkmäler in weit ältere Zeit hinaufreichen, als man früher annehmen konnte<sup>67</sup>, wird wenigstens die Möglichkeit zuzugeben sein, auch die *columna Naniana* in's siebente Jahrhundert zu rücken. Und die Vermutung liegt allzu nahe, die beiden überlieferten Maler Ekphantos seien eine Person gewesen. Da nun die melische Inschrift keine Heimatsangabe enthält, der Urheber jener Malergeschichte aber für die seinige keinen anderen Grund gehabt haben wird, als die korinthischen Zeichen der ihm vorliegenden Künstlerinschrift, glaube ich, daß Ekphantos etwa in der Blütezeit Korinths unter Kypselos von Melos hinüberwanderte und halte es auch nicht für unmöglich, daß er in Korinth mit anderen Elementen der älteren melischen Kunstübung auch den Gebrauch der roten Farbe in die figürliche Malerei einführte<sup>68</sup>.

Auf Ekphantos folgt in der Reihe der »Erfinder« Eumares, der nach Plinius 56 *primus in pictura marem a femina discrevit*. Das ist offenbar die Einführung eines analogen — schwerlich genau desselben — Verfahrens, wie die Anwendung der weißen Deckfarbe zur Unterscheidung weiblicher Körper in der ausgebildeten Vasenmalerei mit schwarzen Figuren<sup>69</sup>. Diese letztere beginnt nun wirklich frühzeitig in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, etwas mehr als ein Menschenalter vor dem oben nachgewiesenen Werke des Antenor. Ob freilich diese Erfindung mit Recht Athen zugeschrieben wird, ist eine andere Frage und ich weiß, daß Wenige geneigt sein werden, sie zu bejahen. Ich gestehe, es dennoch zu sein, wenn ich die Rolle überblicke, welche Athen in der Entwicklung der Vasenmalerei zufällt.

In seiner stillen Abgeschlossenheit hatte Athen bis tief in das siebente Jahrhundert den aus dem urgriechischen geometrischen entwickelten Dipylonstil bewahrt und, wie uns Krokers und Böhlau in diesem Jahrbuch erschienene Arbeiten gelehrt haben, unter ägyptischen und ostgriechischen Einflüssen weitergebildet. Vermutlich nach Mitte dieses Jahrhunderts, etwa damals, als durch die Einverleibung von Eleusis der Weg nach Westen freier geworden war, übernahm es fertig den weit fortgeschritteneren korinthischen Vasenstil, ungefähr auf der Stufe, wie ihn die Pinakes zeigen. Das einzige nicht ganz unzweifelhafte Zeugnis hierfür war bis vor Kurzem die Scherbe einer Prometheusdarstellung aus dem Phaleron<sup>70</sup>. Einen sicheren Beleg

<sup>65</sup>) Schöne Griech. Reliefs Tf. 14 Nr. 67 S. 37 und die Darstellung eines solchen Pinaxträgers, hinter einem Altar vor Athena, auf einem schönen Weiherelief, welches Löwy aus den Kellerräumen des Centralmuseums hinaufschaffen liefs, um es für seine Sammlung griechischer Reliefs zu zeichnen. Über das von Schöne herangezogene Vasenbild aber *Annali dell' Inst.* 1865 Tf. F vergl. Petersen, Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. VI S. 57 f.

<sup>66</sup>) Studien zur Gesch. d. gr. Alph.<sup>4</sup> S. 73.

<sup>67</sup>) Vergl. z. B. Köhler, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 122 f.; v. Wilamowitz, Homer. Unters. S. 286 ff.

<sup>68</sup>) Auch die an den Spitzen aufgebogenen Flügel der korinthischen Schlangenfüßler könnten aus der melischen Malerei stammen; vergl. Löschcke, Boreas u. Oreithyia, Dorpater Programm 1886 S. 10.

<sup>69</sup>) Vergl. Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 8 f. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 329. Auch der Anm. 46 erwähnte polychrome Pinax gibt dem dargestellten Krieger eine dunkle rotbraune Körperfarbe.

<sup>70</sup>) Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder Tf. 54, 2; auch 1 kann hierhergehören, sicher ist es je-



auch hierfür haben die neuen Ausgrabungen auf der Burg gebracht, in dem Bruchstück eines feinen Pinax mit dem Rest einer Inschrift, die attisch gewesen sein kann und wird<sup>71</sup>. Der dargestellte Gegenstand stimmt vortrefflich zu dem Ursprung dieser Kunstgattung: die älteste Athenageburts von der wir wissen, war ein Werk des Korinthers Kleanthes im Tempel der Artemis Alpheionia bei Olympia<sup>72</sup>, welches nach der Malergeschichte bei Plinius hoch in das siebente Jahrhundert hinaufgereicht haben muß. Der Typus dieses Gemäldes wird kein anderer, als der unserer Pinaxscherbe gewesen sein; der für jenes charakteristische fischhaltende Poseidon gegenüber dem Zeus ist hier zwar nicht erhalten, aber wenigstens nicht ausgeschlossen, da die Stelle sicher von keiner zweiten Eileithyia besetzt war<sup>73</sup>.

Um diesen korinthischen Ursprung der entwickelteren Malerei in Athen scheint Aristoteles gewußt zu haben, wenn er, doch wohl auf Grund des in Athen vorliegenden Materials, den Eucheiros von Korinth als Erfinder der Malerei überhaupt, will sagen als den ältesten ihm bekannten Maler, bezeichnete<sup>74</sup>. An der Wirklichkeit dieses Künstlers deshalb zu zweifeln, weil ihn Aristoteles nach Plinius als *Daedali cognatus*, das heißt doch wohl auf Griechisch *Δαιδαλίωτης*, bezeichnete, und weil sein Name, wie Daidalos, Chersiphron, Cheirisophos, Euergos, Stesichoros und andere, zu seinem Berufe paßt, dünkt mich ein Anachronismus. Auch gehört er mit Eugrammos zu den angeblich mit Demarat nach Italien eingewanderten Künstlern, deren Urkundlichkeit ich oben S. 150 annehmen zu müssen glaubte. Wenn zu diesen von Nepos bei Plinius auch Ekphantos gerechnet wird, so bestätigt das die Annahme, daß Eucheir im Allgemeinen derselben Kunststufe angehörte wie jener, womit wir uns dem für diesen vorauszusetzenden Zeitpunkte nähern. Bedenkt man nun die Plötzlichkeit, mit der die ausgebildete korinthische Vasenmalerei in Athen auftritt, und vergleicht die Art, wie später die Marmorplastik daselbst Fuß faßte, so wird man auch den Einzug der korinthischen Malerei geradezu durch persönliche Einwanderung bewirkt denken, deren Vertreter in unserer Überlieferung eben dieser Eucheiros wäre. Der seltene Name kehrt bekanntlich in Korinth bei dem Lehrer des Klearchos von Rhegion und bei einem Mitgliede der athenischen Töpfergilde, dem Sohne des Ergotimos<sup>75</sup> wieder. Beide sind um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen, also etwas mehr als zwei

doch nicht. Ähnliches hat sich in Eleusis gefunden.

<sup>71</sup>) *Εφ'ημ. ἀρχ.* 1886 Tf. 8, 1 S. 117 ff.

<sup>72</sup>) Brunn, *Gesch. der gr. Künstler* II S. 7.

<sup>73</sup>) Mit diesem Funde scheint mir die anlässlich des Berliner Gefäßes Nr. 1704 Furtw. von Löschke aufgestellte Annahme, der Typus sei erst zur Zeit dieser Vasengattung aus Korinth nach Athen gekommen, widerlegt zu sein. Vergl. Klein, *Euphronios*<sup>2</sup> S. 74 A. 2.

<sup>74</sup>) Plinius 7, 205. — Diesen Eucheir mit dem Lehrer des Klearchos von Rhegion (Paus. 6, 4, 4) zu identifizieren, wie Robert, *Arch. Märchen*

S. 131 A. 2 tut, ist chronologisch unmöglich. Daß der Name sich auch in Korinth wiederholte hat nichts Befremdliches. — Wenn nach derselben Pliniusstelle Theophrast die Malerei mit Polygnot anfangen ließ, so hatte das offenbar einen anderen Sinn, über den Quintilian Inst. 12, 10, 3 Auskunft geben kann: für Theophrast begann offenbar die ästhetisch genießbare Malerei mit Polygnot, wie für Andere erst mit Apollodor (Plin. 35, 60) und die Plastik erst mit Pheidias (Plin. 36, 15). Das ähnliche Urteil über Kimon von Kleonai kommt im III. Abschnitt zur Sprache.

<sup>75</sup>) Klein, *Meistersignaturen*<sup>2</sup> S. 72.



Generationen nach dem alten Maler Eucheiros. Sehr möglich, daß einer von den zwei jüngeren Homonymen der Enkel des älteren war. Irgend einen Familienzusammenhang darf man auch für den Vasenmaler vermuten. Denn zu glauben, daß schon damals diese Tätigkeit gänzlich einer von der eigentlichen Künstlerschaft getrennten Handwerkergruppe überlassen war, scheint mir ein Vorurteil; wir können uns vielmehr darauf gefaßt machen ein Mal einem der Vasenmalernamen auf stattlichen Pinakes zu begegnen, wie wir auf dem oben erwähnten<sup>49</sup> wenigstens eine bekannte »Lieblingsinschrift« wiederfinden werden. — Jene korinthischen Einwanderer werden auch den nach guter Überlieferung in ihrer Heimat erfundenen Tempelgiebelschmuck mitgebracht haben, dessen hochaltertümliche Vertreter in Athen stoffliche Berührungen mit korinthisch-sikyonischer Kunst aufweisen<sup>76</sup>. Wenn Klein mit Recht angenommen hat, daß der Name Daidaliden ursprünglich der kretisch-sikyonisch-korinthischen Künstlergilde gehörte — und ich glaube es, obzwar auch ich die Erklärung der Pausaniasstelle von der er ausgeht, für falsch halte<sup>77</sup> — dann liegt die Vermutung nahe, daß diese Daïdaliden, denen der Sohn des Sophroniskos angehörte, ähnlich wie schon früher die Κερκυῆς, dem gleichnamigen Demos den Namen gaben; seine Einsetzung liefse sich passend der solonischen Verfassung zuschreiben<sup>78</sup>. Wissen wir doch, daß der eine von den beiden Fällen, in denen Solon Fremden das Bürgerrecht zugestand, solche betraf, welche πανέστιοι μετοικιζόμενοι ἐπὶ τέχνῃ nach Athen kamen<sup>79</sup>. So in Athen eingebürgert erfuhr die korinthische Künstlercolonie, noch anders als Korinth selbst<sup>80</sup>, die anregenden Einflüsse des griechischen Ostens, mit dem die Stadt nach Besetzung von Sigeion noch engere Fühlung haben mußte, als früher. Klein freilich und viele andere mit ihm leiten die entscheidenden Anregungen, welche die attische Kunst zur Entwicklung brachten, vielmehr von Chalkis her, wo man mit Uebergehung von Milet, Ephesos, Samos, Chios u. s. f. gar »das Hauptquartier der ionischen Kunst« ansetzt<sup>81</sup>. Diesen frühzeitigen und nachhaltigen chalkidischen Einfluß kann ich nicht für erwiesen und nicht ein Mal für wahrscheinlich halten, so lange unter den zahlreichen Vasenfunden in Athen dem vielen Korinthischen kaum eine oder die andre sicher chalkidische Scherbe entgegenzusetzen ist<sup>82</sup> und so lange die ältesten bemalten Gefäße, die wir von Chalkis kennen, einer etwas jüngeren Entwicklung angehören, als die ältesten attischen<sup>83</sup>. Auch darauf durfte sich Klein nicht berufen, daß Solon aus

<sup>76</sup>) Vergl. zuletzt Mitt. d. arch. Inst. Athen 1886 X S. 73 f. und Jahrb. 1886 I S. 87 f. Die ältesten außer diesen bekannten Giebelverzierungen sind die des Megarerschatzhauses und andere in Olympia gefundene, dann der Giebel in Aigeira Paus. 7, 26, 6.

<sup>77</sup>) Vergl. v. Ulrichs, Beitr. zur Kunstgesch. S. 5 ff.

<sup>78</sup>) In die Zeit des Endoios setzt sie Kuhnert im XV. Suppl. von Fleckeisens Jahrb. S. 213.

<sup>79</sup>) Plutarch, Solon 24; vergl. zuletzt v. Wilamowitz, Hermes XXII 1887 S. 238 A. 2.

<sup>80</sup>) Vergl. Löschke, Boreas und Oreithya am Kypseloskasten.

<sup>81</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 75.

<sup>82</sup>) Mit voller Sicherheit ist meines Wissens nur ein schönes strenges Stück der jüngsten Funde hierherzuziehen, das Inschriften wie  $\Sigma\Xi\Xi\upsilon$  und  $\Sigma\Theta\tau\iota\phi\iota$  trägt.

<sup>83</sup>) Der oben S. 18 ff. von Dümmler gemachte Versuch, den »protokorinthischen Stil« für Chalkis in Anspruch zu nehmen, bleibt mir wenig wahrscheinlich.



handelspolitischen Rücksichten den euboiischen Münzfuß einführt<sup>84</sup>, denn dieser war Chalkis und Korinth gemein. Die historischen Verhältnisse des Vasenbestandes und ein so starkes Argument, wie die Beischrift  $\Sigma\Theta\Upsilon\Omega\Upsilon\Upsilon\Upsilon\Lambda$  auf einer chalkidischen Amphora<sup>85</sup>, spricht wohl vielmehr dafür, daß auch die alte Metallstadt ihre entwickeltere Tonmalerei im Wesentlichen von Korinth empfangen habe, wahrscheinlich auf dem kurzen Wege über Megaris und Boiotien, eines Landes, dessen lange verkannte Rolle in der archaischen Kunstentwicklung jetzt allmählig kenntlich zu werden verspricht<sup>86</sup>. Der Ausgangspunkt der ionischen Einflüsse aber auch auf die Vasenmalerei in Athen dürfte weiter östlich zu suchen und hoffentlich auch zu finden sein. Löschcke denkt nach dem Vorgang Anderer an Milet; vielleicht kommt auch Teos in Betracht, für welches durch Alkaios 43  $\kappa\upsilon\lambda\iota\chi\nu\tilde{\alpha}\nu \alpha\pi\omicron \tau\eta\iota\tilde{\alpha}\nu$  alte Tonindustrie bezeugt zu sein scheint. Daher könnte auch ein Teil der Vasenfabrication in Naukratis stammen, bei dessen Gründung jene Stadt mitwirkte.

Die Kreuzung der ostionischen Einflüsse mit den halbdorischen von Korinth brachte schon damals in Athen eine frühe bescheidene Kunstblüte hervor, mit welcher die Pflanzung, gleich anderen Colonien, die Mutterstadt überflügelte. Keines auch von den bedeutendsten Werken der altkorinthischen Vasenmalerei vermag sich mit der Françoisvase zu messen. Bald begann sogar die attische Malerei auf die Weiterentwicklung der korinthischen Einfluß zu üben, so besonders in der Einführung von keramischen Formen, die bereits im Dipylonstil vorgebildet waren, z. B. der Amphoren mit ausgespartem Bildfelde<sup>87</sup>. So scheint es mir denn in der Tat nicht unmöglich, daß die Malergeschichte bei Plinius auch in diesem Punkte Recht behält, daß die dem Eumares zugeschriebene Neuerung wirklich, wenigstens für Hellas selbst, von Athen ausgieng. Das älteste Beispiel für das Eindringen des entsprechenden Verfahrens in die Vasenmalerei des Westens, welches ich zu nennen weiß, ist ein attisches Gefäß, die bekannte Schüssel von Aigina<sup>88</sup>. Daß in der Einführung der weißen Farbe zur Unterscheidung von Frauenkörpern die attischen Vasen den korinthischen und chalkidischen voraus waren, scheint mir auch daraus hervorzugehen, daß die letzteren Gruppen in diesem Verfahren weit länger auf der älteren technischen Stufe verharren, wo die weiße Farbe unmittelbar auf den Tongrund aufgetragen wird<sup>89</sup>, während schon die Françoisvase die neuere Art, das Weiß auf schwarzen Firnisgrund zu setzen, durchgeführt zeigt.

<sup>84</sup>) Köhler, Mitt. d. arch. Inst. X 1885 S. 151 ff. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 75.

<sup>85</sup>) Gerhard, Auserl. Vasenb. II Tf. 105. Fick, Odyssee in ihrer ursprüngl. sprachl. Gestalt S. 11 knüpft an diese Sprachform die Vermutung, die chalkidischen Vasen seien in einer ionisch-dorischen Mischcolonie, etwa Himera, entstanden.

<sup>86</sup>) Boiotisch dürfte z. B. der zuletzt im Jahrbuch 1886 I S. 91 f. A. 19 besprochene Pinax aus Eleusis sein, ebenso die Dreifußvase aus Tanagra Berlin Nr. 1727 Furtwängler, gegen deren Atticismus

sich auch Klein Euphronios<sup>2</sup> S. 177 A. 1 ausgesprochen hat. — Auch auf die Baukunst und Bildhauerei von Mittelgriechenland wirkte der Peloponnes in erster Linie ein.

<sup>87</sup>) Brunn bei Lau, Die griech. Vasen S. 8. Löschcke, *Annali dell' Inst.* 1878 S. 309 f. Furtwängler, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1881 VI S. 110.

<sup>88</sup>) Furtwängler, Berliner Vasenkatalog Nr. 1682.

<sup>89</sup>) Löschcke, *Annali dell' Inst.* 1878 S. 315. Furtwängler, Arch. Zeitg. 1882 S. 205. P. J. Meier, Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 S. 330 ff. Seine



Auch was dem Künstler sonst noch nachgerühmt wird, entspricht der Kunststufe, auf der wir ihn ansetzen. *Figuras omnis imitari ausum*, das kann man auch von Klitias und seinen bedeutenderen Zeitgenossen und Nachfolgern sagen mit ihrem reichen Besitz an Erzählungsstoffen und ihrer Kühnheit im Erfassen der schwierigsten Motive.

### III. KIMON VON KLEONAI.

Sollte es sich nun wirklich mit dem nächsten Gliede der Reihe anders verhalten, sollte die Behauptung richtig sein, welche Robert gewagt hat: Kimon von Kleonai, den wir Alle bisher mit der Überlieferung in die Mitte zwischen Eumares und Polygnot ansetzten, den die Meisten nach Kleins Vorgang<sup>90</sup> als einen der eigentlichen Urheber des Umschwungs ansahen, welchem in der Vasenmalerei das Aufkommen der rotfigurigen Technik entspricht, wäre viel eher »mit der Blüte der korinthischen Vasenfabrication, in der z. B. der Amphiaraioskrater entstanden ist, in Verbindung zu bringen und also noch dem siebenten Jahrhundert [?] zuzuweisen«?<sup>91</sup> Nein, schon eine von den »Neuerungen« des Kimon genügt allein, um die vollendete Unmöglichkeit dieser Umdatierung zu erweisen: *in veste rugas et sinus invenit*. Damit können doch nicht die ganz spärlichen, stammelnden Versuche Gewandfalten auszudrücken gemeint sein, welche die Vasenmalerei auf jener Stufe macht, sondern ein wirklich halbwegs gelungener und verständlicher Ausdruck für diese Formen der Gewandung<sup>92</sup>. Wer es nicht selbst beobachtet hat, kann es jetzt mit Hilfe des ersten Bandes von Furtwänglers Vasenkatalog verfolgen, wie die Gefäßmalerei während des sechsten Jahrhunderts allmählig nach diesem Ziele hinstrebt und es in der Tat erst in den Bildern des »epiktetischen Kreises« und in den mit diesen zum größten Teile gleichzeitigen Malereien der jüngsten Entwicklungsstufen des schwarzfigurigen Stiles einiger Maafsen erreicht. Es ist in der Tat mehr als wahrscheinlich, daß in diesem großen Fortschritte die Tafelmalerei vorangegangen war, und daß in unserer Überlieferung Kimon von Kleonai der Vertreter dieser neuen Richtung ist.

Auch die anderen dem Kimon zugeschriebenen Neuerungen sind in der älteren Hälfte der Vasenmalerei mit roten Figuren nachzuweisen. Für das *varie formare voltus respicientes suspicientesve vel despicientes* hat es Klein treffend getan; das *articulis membra distinxit, venas protulit* entspricht der feinen Innenzeichnung der anatomischen Formen, durch welche sich die besten unter jenen Vasenkünstlern auszeichnen. Nur die Worte *catagraphas invenit, hoc est imagines obliquas* bereiten noch immer Schwierigkeiten. Klein setzt die *catagraphae* als Umrisszeichnungen in Gegensatz zu der Silhouettenmanier der älteren Kunst<sup>93</sup>. Aber davon abgesehen, daß meiner Überzeugung nach die Tafelmalerei nie aufgehört hatte, sich der Umriss-

Angabe, daß die Françoisvase Weifs auf Tongrund hat, muß ich nach Milani's bestimmter Versicherung des Gegenteils für irrig halten.

<sup>90</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 45 ff.

<sup>91</sup>) Arch. Märchen S. 128.

<sup>92</sup>) Ähnlich Brunn, Gesch. der gr. Künstler II S. 11.

<sup>93</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 47 ff.

zeichnung als Grundlage zu bedienen (s. S. 150), kann der Ausdruck jene Bedeutung am allerwenigsten haben. Gewöhnlich wird er von der Seitenansicht gebraucht, wie auch Plinius hier übersetzt, besonders vom Profil des Gesichts<sup>94</sup>. So faßt ihn denn auch neuerdings wieder Franz Winter, muß aber, da die Profilbildung des Gesichtes überhaupt am Anfang aller Malerei steht, die Neuerung des Kimon auf eine bloße Verfeinerung und Belebung der Profilzeichnung beschränken<sup>95</sup>, nicht glücklich, wie mir scheint, da solch ein bloß gradueller Fortschritt nicht wohl als einschneidende »Erfindung« gelten konnte. Auch Brunn vermag ich nicht beizustimmen, der den allgemein gefaßten Ausdruck genau genommen nicht mehr als eine Einzelheit, wie die richtige Profilbildung des Auges, bedeuten läßt. Ich glaube vielmehr die *catagraphae* in möglichst allgemeinem Sinne fassen zu müssen. So wie bei uns die Bezeichnung der Seitenansicht des Gesichts als Profil *κατ' ἐξοχήν* nur ein besonderer Fall der Anwendung dieses Terminus ist, so konnte gewiß *καταγραφή* und *imago obliqua* auch von der Seitenansicht der ganzen Gestalt gebraucht werden; und wirklich sind auch in diesem Punkte den Malern des epiktetischen Kreises bedeutende Verbesserungen gegenüber älteren ungeschickteren Versuchen nicht abzusprechen. Irre ich aber nicht, so ist noch eine andere Auffassung des Wortes möglich und sogar passender. *Καταγραφή* nennt man auch die lineare Darstellung geographischer und astronomischer Gegenstände auf der Ebene<sup>96</sup>; wir können den Ausdruck in diesem Sinne ziemlich sinngemäß mit »Projection« wiedergeben. Solche Zeichnungen erfordern, wenn sie eine Vorstellung von der Körperlichkeit des Gegenstandes geben sollen, Kenntniß der Linearperspective. Das gleiche gilt von der Umrisszeichnung der Menschengestalt, in deren perspectivischer Darstellung die älteren Maler rotfigurigen Stils bekanntlich ebenfalls große Fortschritte gemacht haben. Also eine Ausbildung der Linearperspective in der Zeichnung der menschlichen Gestalt möchte ich hinter *catagraphas invenit* vermuten, und treffe hierin mit K. O. Müller zusammen, welcher das Verdienst des Kimon »besonders in der perspectivischen Auffassung der Gegenstände« suchte<sup>97</sup>. Daß Plinius dies nicht verstand und dafür die geläufigste Bedeutung des Wortes setzte, wird Niemanden Wunder nehmen.

Wie sich das nun auch verhalten mag, die kunstgeschichtliche Stellung des Kimon von Kleonai läßt sich aus den Plinianischen Angaben im Wesentlichen mit Sicherheit feststellen. Diese werden unzweideutig bestätigt durch das schwerlich aus schlechter Quelle geschöpfte Urtheil bei Aelian<sup>98</sup>, Kimon habe der *τέχνη γραφική*, welche von seinen Vorgängern kunstlos und unbeholfen ausgeübt wurde, aus den

<sup>94</sup>) Brunn, *Gesch. der gr. Künstler* II S. 10.

<sup>95</sup>) *Arch. Zeitg.* 1885 S. 201 f.

<sup>96</sup>) Die Stellen in Stephanus Thesaurus. Vergl. O. Jahn, *Sitzungsber. der sächs. Gesellsch.* 1850 S. 138 A. 66. — In den Inschriften *Rev. arch.* N. S. XXVII S. 86 f. Nr. 2 und XXXIII S. 61 (vergl. *Gaz. arch.* III S. 114 f.), auf welche ich

von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde, vermag ich in *Κατάγραφος* nur einen Eigennamen zu sehen, wozu auch Colonna Ceccaldi in den Bemerkungen zu der ersten hinneigt.

<sup>97</sup>) *Handbuch der Arch.* 3 S. 99.

<sup>98</sup>) *Var. hist.* 8, 8.



Kinderschuh her ausgeholfen. Mag Robert auch mit Recht die Worte »phrasenhafter Allgemeinheit« anklagen<sup>99</sup>, mit seinem Ansätze des Künstlers (oben S. 156) sind sie schlechthin unverträglich. Wir haben da offenbar ein vom Standpunkte der »allgemeinen Bildung« gefälltes Urteil vor uns, welche auch heute noch an Werken wie die Françoisvase nur die kindliche Unbeholfenheit zu belächeln vermag und für die das ästhetisch genießbare in der Vasenmalerei ganz ähnlich ungefähr mit Euphronios beginnen dürfte. Zu anderen Zeiten freilich oder auf anderer Bildungsstufe begann es erst mit Polygnot oder gar mit Apollodor, wie in der Neuzeit für Viele eigentlich erst mit Raffael.

Dafs auch in der Malerei wieder ein Fremder alle die Neuerungen im Einzelnen und den Umschwung im Ganzen durchsetzen half, hat nichts Auffallendes, wenn man bedenkt, wie rasch die Malerei des Klitias zu verwildern oder zu verknöchern begann<sup>100</sup>, wahrscheinlich auch deshalb, weil der neu aufgehende Stern der Marmorplastik die ältere Kunstweise in den Schatten stellen mußte. Auch für Kimon wird man persönliche Wirksamkeit in Athen annehmen dürfen. Das bekannte Epigramm: οὐκ ἀδαῆς ἔγραψε Κίμων τὰς· παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ μῶμος ὃν οὐδ' ἦρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν, an dessen Urkundlichkeit zu zweifeln heute kein Grund mehr vorliegt, würde sachlich vortrefflich für den neu eingewanderten Daidaliden passen, welcher im Bewußtsein seiner Überlegenheit dem neidischen Tadel einer erbgesessenen Künstlergilde — wie er sich etwa gleichzeitig auf einem anderen Kunstgebiete in dem wohl gegen Lasos gerichteten Hyporchem des Pratinas Luft macht<sup>101</sup> — Trotz bietet, und seine sprachliche Form wäre dieser Annahme nicht entgegen<sup>102</sup>. Die passendste Zeit zu solcher Einwanderung ist die des Peisistratos; als Zeitgenosse des Antenor, wie es seine Stellung zwischen Eumares und Polygnot fordert, wird Kimon in Athen gewirkt und für seine Kunst, besonders auch in dem Punkte, von dem wir ausgegangen sind, der Gewandbehandlung, von den Meistern der nesiotisch-ionischen Marmorplastik gelernt haben. Wenn Winter meinte ihn kurz vor die Mitte des sechsten Jahrhunderts setzen zu müssen, weil die um diese Zeit gemalte Lyseasstele mit ihrem ziemlich fortgeschrittenen Gewandstil jene Neuerung voraussetze, so scheint er mir die Angabe, Kimon sei ihr »Erfinder« gewesen, viel zu wörtlich zu nehmen, während man ihn doch, wie oben im Allgemeinen bemerkt ist, nur als einen Hauptvertreter der neuen Richtung ansehen darf, neben dem und vor dem schon minder erfolgreiche Ansätze in gleichem Sinne Statt haben konnten. Auch muß wohl die Inschrift der Lyseasstele nicht unbedingt älter sein, als etwa die des Antenor.

<sup>99</sup>) Arch. Märchen S. 128.

<sup>100</sup>) Vergl. Brunn, Probleme S. 43 f. Εφημ. ἀρχ. 1887 S. 122 f.

<sup>101</sup>) Vergl. Bergk, Griech. Litteraturgesch. III S. 261 f. II S. 377 ff. v. Wilamowitz, Hermes 1885 XX S. 67.

<sup>102</sup>) Auch unter den Vasenmalern lassen sich Dorer

vermuten; Philtias z. B. verrät sich durch die Schreibung Phintias als solchen (P. J. Meier, Arch. Zeitg. 1884 S. 251). Auch Exekias dürfte ein Dorer sein, schon wegen des bei einem Athener jener Zeit undenkbaren φ. Die bekannte Scherbe Klein Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 40, 5 I. Gr. A. n. 22 zeigt ihn in Verbindung mit einem Sikyonier.



#### IV. ZUR ZEITBESTIMMUNG DER VASENMALEREI MIT ROTEN FIGUREN.

Aber stimmt dieser Zeitansatz zu dem angenommenen Zusammenhange Kimons mit den Neuerungen des »epiktetischen Kreises«, die wir doch auch zeitlich in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Auftreten jenes Meisters denken müssen? Conze setzte die rotfigurige Vasenmalerei strengen Stiles zwischen die Perserkriege und den peloponnesischen Krieg<sup>103</sup>, Klein nur ein wenig älter, in die Jahre 490 bis 440<sup>104</sup>, Löschcke, Winter und Andere das Aufkommen der neuen Malweise an die Wende des sechsten und fünften Jahrhunderts<sup>105</sup>. Dafs auch dieser Ansatz noch zu jung war, haben die Funde und Forschungen der jüngsten Zeit unzweifelhaft erwiesen. Die bekannte Rofs'sche Scherbe, für die man erst kürzlich noch nur den Bau des perikleischen Parthenon als *terminus ante quem* gelten lassen wollte<sup>106</sup>, gehörte, wie ihr Entdecker schon vor fünfzig Jahren sah, sicher dem Perserschutt an, der zu der kimonischen Anschüttung auf der Akropolis verwendet wurde; sie hat durch die letzten Ausgrabungen zahlreiche Gesellschaft erhalten, welche uns nötigt, ein gut Stück der Entwicklung des neuen Stiles vor 480 anzusetzen. Vor 500 weisen die Verhältnisse des attischen Vasenimports auf Kypros, welche Dümmler in dem nachfolgenden Aufsätze darlegt. Dazu stimmt das imponierende Können, welches auch die gewaltigen Überreste der vorpersischen Plastik verraten, vor denen es sich wie ein Märchen aus uralten Zeiten anhört, dafs man vor ein par Jahrzehnten im Aristion einen Marathonkämpfer erkennen konnte. Auch die Schriftgeschichte widerspricht diesem allgemeinen Hinaufdatieren nicht, seit Köhlers befreiende Entdeckung der ionisch geschriebenen attischen Grabsteine des fünften Jahrhunderts bekannt geworden ist<sup>107</sup>. Kurz, Alles drängt dazu, den »epiktetischen Kreis« nahe an den für Kimon gewonnenen Zeitansatz, bis in die Zeit der Peisistratiden hinaufzurücken.

Eine letzte Bestätigung hiefür ergibt eine früher viel besprochene, in neuerer Zeit nicht genügend gewürdigte Gattung von Vaseninschriften, die sogenannten Lieblingsnamen und die vielfach ähnlich aufzufassenden Benennungen von Personen in Darstellungen aus der Wirklichkeit. Dafs die Vasenmaler gelegentlich in dieser Form auch Ihresgleichen angeschwärmt haben, ist zwar nicht zu bezweifeln<sup>108</sup>, in ihrer großen Masse aber sind diese Inschriften gewifs nichts weniger, als Äußerungen der privaten Gefühle ihrer biederer Verfasser für ihre etwaigen obskuren *παῖδες*<sup>109</sup>, sondern ein Ausdruck der — wie immer gearteten — Popularität, deren sich die Träger jener Namen eben in Athen erfreuten, wohl zu vergleichen mit den

<sup>103</sup>) Beiträge zur Gesch. der gr. Plastik S. 21.

<sup>104</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 40.

<sup>105</sup>) Löschcke bei Helbig, Italiker in der Poebene S. 129f. Winter, Arch. Zeitg. 1885 S. 200.

<sup>106</sup>) Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia S. 6 A. 1. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 39f.

<sup>107</sup>) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1885 X S. 359ff.

<sup>108</sup>) z. B. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 110f. 269f. Meistersignaturen S. 50 mit S. 188.

<sup>109</sup>) Im »epiktetischen Kreise« gebrauchte man auch den Nominativ *παῖδες* scil. *ἐρώμενος*, welcher demnach aus der Liste der Lieblingsnamen bei Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> zu streichen ist.



Porträts berühmter oder berüchtigter Personen, mit denen bei uns Pfeifenköpfe und andere nützliche Geräte verziert werden. Über den Kreis, aus welchem diese Namen vorwiegend gewählt wurden, läßt uns der hocharistokratische Klang von vielen sowie Darstellungen, wie die des schmucken jungen Hippeus Leagros in der Geryoneusschale des Euphronios, nicht im Zweifel: es war die *jeunesse dorée*, besonders also die junge Ritterschaft von Athen, deren lüderlich fröhliches Treiben gerade den Vasenmalern vertraut sein mußte, weil das Töpferviertel einen Hauptschauplatz dafür abgab<sup>110</sup>. Im Kerameikos wurde »allerhand Skandal an die Wände geschrieben«<sup>111</sup>, durch den Kerameikos soll eines schönen Morgens der junge Themistokles mit einem Viergespanne nackter Hetären kutschiert sein<sup>112</sup>, eine Scene, die sich wie eines von den Vorbildern der übermütigen pornographischen Meisterwerken ausnimmt. Unter den tollen Junkern, welche durch solchen Unfug die Aufmerksamkeit des Stadtviertels auf sich zogen, werden auch andere, als Themistokles und Alkibiades, nach absolvierten Jugendstreichen zu einer mehr oder weniger bedeutenden Rolle im öffentlichen Leben gelangt sein. Auch mag diese Art Huldigung nicht bloß schönen Jünglingen, sondern gelegentlich auch verdienstvollen oder wenigstens populären Männern dargebracht worden sein. So ist die Frage berechtigt, ob sich nicht mancher von den Trägern jener Namen als tätiger Mann in unseren Geschichtsurkunden nachweisen läßt. Diesen Gedanken hat schon K. O. Müller im Jahre 1831 klar ausgesprochen<sup>113</sup>, und ich glaube, daß auch hierin wieder die gesunde historische Auffassung des großen Forschers nachdrücklich zur Geltung gebracht werden muß. Auch in dem angedeuteten Sinne ist sicherlich »von einer neuen Gesamtbehandlung dieser Inschriften für die Geschichte der attischen Vasenmalerei noch manche Ausbeute zu hoffen«<sup>114</sup>. An dieser Stelle möchte ich mit derjenigen Reserve, welche mir der Mangel einer planmäßigen Durchforschung des in Betracht kommenden Namenschatzes zur Pflicht macht, an ein par Beispielen zu zeigen versuchen, wie das Hinaufrücken der Vasenchronologie auch durch die »Lieblingsnamen« bestätigt wird, indem es eine stattliche Reihe davon mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf sonsther bekannte und datierte Persönlichkeiten zu beziehen gestattet. Für die Belege verweise ich der Kürze halber im Allgemeinen auf das zweite Register der neuen Ausgabe von Kleins »Meistersignaturen«.

Zwei der ältesten von den dort verzeichneten *Καλός*-Inschriften, auf einer Amphora des Exekias und einer ihm nahe stehenden, rühmen einen Stesias; der

<sup>110</sup>) Meursius *Ceramicus geninus* cap. 18 in Gronovs Thesaurus IV.

<sup>111</sup>) O. Jahn, Einleitung zur Vasensammlung S. CXXII A. 895. Lukian, Hetärendialoge 4, 10.

<sup>112</sup>) Herakleides vom Pontos bei Athen. 12, 533 D. Idomeneus (ebenda und 13, 576 C, Müller *Fr. hist. Gr.* II S. 491, 5) wußte nicht sicher, ob die Dirnen vor oder auf dem Wagen waren, kannte aber ihre Namen. Woher der Klatsch stammt

scheint man nicht zu wissen. Eine gewisse typische Wahrheit wird er so gut wie andere Anekdoten besitzen.

<sup>113</sup>) Kunstarch. Werke III S. 63 ff. vergl. besonders O. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter S. 742.

<sup>114</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 26. Gerade über diesen Punkt äußert er sich freilich auch noch Euphronios<sup>2</sup> S. 84 f. mit unbegründeter Skepsis.



ganz seltene Name findet sich aber auf der Grabschrift eines allem Anscheine nach früh Verstorbenen wieder, welche in die Zeit des Exekias, bald nach Mitte des sechsten Jahrhunderts, zu setzen ist<sup>115</sup>. Eine schwarzfigurige Hydria nennt einen Leokrates *λεκράτης*<sup>116</sup>; die Schönheit eines solchen rühmt aber ein dem Anakreon oder Simonides zugeschriebenes Epigramm<sup>117</sup>. Auf einer Amphora mit schwarzen und roten Figuren steht der Name Hippokrates<sup>118</sup>; in der Zeit, der wir sie zuweisen müssen, wird der gleichnamige Bruder des Kleisthenes jung gewesen sein.

Unter den Meistern der neuen Technik schmückten Euthymides und Philtias Gefäße mit dem hocharistokratischen Namen Megakles, welchen Wolters auch auf dem oben erwähnten vorpersischen Pinax von der Akropolis<sup>49</sup> entziffert hat; es wird also kein anderer damit gemeint sein, als der Sohn des Hippokrates, der Oheim des Perikles und Großvater des Alkibiades. Wenn nun auf jenem Pinax sein Name getilgt und durch einen anderen — Glaukytes, der aus chronologischen Gründen den alten Schalenmaler nicht bedeuten kann — ersetzt ist, so wird man kaum umhin können, das mit dem Ostrakismos des Mannes in Verbindung zu bringen, welchen ein von Benndorf erkanntes und veröffentlichtes, leider noch immer nicht gebührend beachtetes Ostrakon im Vereine mit bekannten Schriftstellen bezeugt<sup>119</sup>. Ein zweites Ostrakon, das hier in halber Gröfse wiedergegeben ist, hat sich im vorigen Sommer im Perserschutt östlich vom Parthenon gefunden. Auf dem Bruchstück einer 0,01 dicken Vase mit nachlässiger schwarzer Malerei<sup>120</sup> steht eingeritzt der Name von Perikles' Vater, dessen Verbannung man bald nach der des Aristeides ansetzt<sup>121</sup>. Dafs sie vor 480 stattfand, bestätigt unsere Scherbe.



Leagros, der Sohn des Glaukon, welcher, nach gewöhnlicher Annahme um das Jahr 467, als Stratege gegen die Edonen fiel (Herodot 9,75), kann in seiner Jugend auf den Gefäßen der altertümlichen Meister Oltos-Euxitheos, Euthymides und Chachrylion, so wie auf den drei ältesten des Euphronios — Antaioskrater,

<sup>115</sup>) *A. I. C.* I n. 479; bei v. Schlütz *Hist. alph. Att.* S. 9 gewifs zu jung datiert.

<sup>116</sup>) München Nr. 138 Jahn.

<sup>117</sup>) *Anth. Pal.* 4, 144. Bergk *P. I. Gr.* III<sup>4</sup> S. 499 Nr. 150. Vergl. K. O. Müller, *Kunstarch. Werke* III. S. 65.

<sup>118</sup>) München Nr. 373 Jahn.

<sup>119</sup>) Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder* S. 50 zu Tf. 29 Nr. 10. Vergl. Andokides, geg. Alkib. 34; Lysias, geg. Alkib. 1, 39, auch das von Bergk dem Aristoteles zugeschriebene Papyrusbruchstück *Hermes* 1880. XV S. 376 f. Blafs.

<sup>120</sup>) Ich glaube rechts einen Unterarm mit Hand und einen Gewandzipfel zu erkennen. Die hier schraffierten Streifen sind rot. Wie ich höre machte schon Tsuntas auf die Bedeutung der Scherbe aufmerksam und seine Ansicht nahm den Weg durch die Athenischen Tagesblätter.

<sup>121</sup>) Duncker, *Gesch. des Altert.* VII<sup>5</sup> S. 181; vergl. Blafs a. a. O. Diels, *Über die Berliner Fragmente der 11. Höl. des Aristoteles* S. 31 (Abh. d. preufs. Akad. 1885).



Hetärenpsykter, Geryoneusschale<sup>122</sup> — gefeiert und dargestellt worden sein, wenn wir uns entschließen, die Entstehung dieser Werke an die Wende des Jahrhunderts hinaufzurücken. — Ich darf hier wohl einschalten, daß auf einer von den zahlreichen Leagrosvasen ohne Künstlerinschrift der junge Ritter mit einem allerdings arg verstümmelten Lyrikerbruchstück begrüßt wird<sup>123</sup>. Dem auf der einen Seite der Amphora gelagerten ΛΕΑΓΡΟΣΚΑΛΟΣ singt von der anderen eine gleichfalls gelagerte Kitharistria zu: ΜΑΜΕΚΑΙΠΟΤΕΟ. Den Anfang könnte man ἄγαμαι lesen. Aber wahrscheinlicher scheint mir μάμαι καὶ ποθέω, ein etwas ungenaues Citat des Verses, welchen Bergk in der Fassung καὶ ποθέω καὶ μάμαι vermutungsweise der Sappho zuschreibt<sup>124</sup>. Wie viel von der Verderbnis dem Vasenmaler, wie viel den modernen Abschreibern zur Last fällt, wird sich erst feststellen lassen, wenn auch dieses verschollene Gefäß wiedergefunden ist.

Auf dem jüngsten der mit dem Namen Euphronios gezeichneten Gefäße, der polychromen Schale in Berlin, welche von den Leagrosvasen eine lange, wohl durch das Auftreten Polygnots beeinflusste Entwicklung trennt, und auf einem ganz gleichartigen Gefäße, ferner auf einer Reihe verwandter Malereien lesen wir Γλαύκων καλός<sup>125</sup>; so aber hieß der Sohn des Leagros, welcher nach Thukydides I, 51 zu Beginn des peloponnesischen Krieges vor Kerkyra befehligte. Es wäre hübsch, wenn der treffliche Meister — oder etwa sein gleichnamiger Sohn? — derselben Familie auch in der zweiten Generation die Anhänglichkeit bewahrt hätte. Diese Vermutung erfährt eine unerwartete Bestätigung durch die mir von Winter freundlich mitgeteilte Inschrift einer prächtigen polychromen Lekythos aus Athen, welche demnächst bekannt gemacht wird: ΓΛΑΥΚ ΝΑ | ΚΑΛΟΣ | ΛΕΑΙΡΟ<sup>126</sup>. Auch eine andere wohlbekannte Glaukonvase bestätigt die Identification, die ehemals Blacas'sche<sup>127</sup>, auf welcher zwischen Nike und einem Jüngling ein Dreifuß steht, dessen Bathron die Inschriften ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ | ΕΝΙΚΑΘΥΛΕ und weiter unten ΓΛΑΥΚΩΝΚΑΛΟΣ trägt. Das bedeutet ohne Zweifel, daß der Jüngling, welcher in feierlicher Bürgertracht und -haltung der spendenden Siegesgöttin gegenübersteht, Glaukon heißt und als

<sup>122</sup>) Ich habe nie begreifen können, wie Klein im »Euphronios«, leider auch in der neuen Ausgabe, die stilistisch so viel entwickeltere Eurystheusschale an zweiter Stelle einschalten konnte, zumal da ihre richtige Einordnung bereits von Löschcke (Helbig, Italiker in der Poebene S. 128) gegeben ist. Sein Hauptargument, daß die Eurystheusdarstellung aus der Malerei mit schwarzen Figuren herübergenommen ist, hat P. J. Meier, Arch. Ztg. 1885 S. 185 A. 9 zurückgewiesen. Auch der Lieblingsname Panaitios nötigt zu jüngerem Ansatz. Übrigens hat Klein selbst die höhere Altertümlichkeit der drei Leagrosvasen in einigen Punkten anerkannt; S. 130 hebt er die altertümliche Unbeholfenheit der Frauen im Antaiosbilde, S. 99 A. 1 das höhere Alter der Haubenform auf dieser und dem Hetären-

psykter gegenüber der der Eurystheusschale hervor.

<sup>123</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 133 Nr. 17. Die früheren Notizen über das Gefäß sind mir leider unzugänglich. — Vergl. Köhlers »Illustration zu Theognis« Mitth. d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 1 ff. Tf. 1.

<sup>124</sup>) P. I. Gr. III<sup>4</sup> S. 97 Fr. 25.

<sup>125</sup>) Die Glaukonvasen wird nächstens Winter, gelegentlich der Herausgabe der gleich zu erwähnenden Vase, zusammenstellen.

<sup>126</sup>) Lieblingsnamen mit Patronym kamen auch sonst vor, z. B. Δρομακλειδης Δρομακλειδου, Berlin Nr. 2445 Furtwängler.

<sup>127</sup>) Panofka, Musée Blacas Tf. 1. Jahn, Einleitung S. CXXIV A. 912. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 103, über das Archaisieren der Siegesinschrift.



Chorege — nicht als Dichter, wie Panofka meinte — für die Akamantis einen Sieg gewonnen hat. Dieser Phyle aber gehörte der Sohn des Leagros als Angehöriger des Demos Κερραμῆς an<sup>128</sup>. Die durchgeführte ionische Schrift kann heute, besonders nach Köhlers Untersuchung über die Grabsteine<sup>107</sup>, nicht mehr dazu nötigen, auf diesen beiden Gefäßen eine andere Person zu erkennen, als die mit attischen Zeichen auf der Vase des Euphronios und vielen anderen genannte<sup>129</sup>. Ich darf mir also gestatten, das beistehende Bild einer kürzlich aus einem Grabe in Eretria in die Sammlung der archäologischen Gesellschaft gelangten Lekythos<sup>130</sup> hier als beabsichtigtes Porträt unseres Glaukon abzubilden. Es zeigt ihn in vorschriftsmäßiger Ephebenuniform, mit zwei Lanzen, Petasos und der schwarzen Chlamys, welche erst durch Herodes Attikos abkam, mit schwarzem Firnifs auf gelbweißem Grunde gemalt. In dem ganz mit Firnifs überzogenen Gewande waren die Falten mit erhabenen Firnifsstrichen, welche ich schwarz, und mit Streifen einer ganz nachgedunkelten matten Farbe, Weiß oder Rot, welche ich durch ein helleres Grau wiedergegeben habe, angedeutet. Es ist ein etwas mißglückter Versuch, auch in diesem Punkte die Wirklichkeit nachzuahmen, welcher mit Recht wenig Anklang fand.



Auf einer dem Chachrylion nahe stehenden Hydria<sup>131</sup>, deren schwarze Figuren ihrem Stile nach ebensogut rote sein könnten, reitet Glaukons Vater mit Olympiodoros, vielleicht demselben, der bei Plataiai an der Spitze der auserlesenen Schar stand, welche von den Megarern freiwillig den gefährlichen Posten gegenüber der persischen Reiterei übernahm<sup>132</sup>. Die einem reiferen Werke des Euphronios mit

<sup>128</sup>) Dittenberger *Sylloge inscr.* zu Nr. 25 nach Müller-Strübing, Aristophanes S. 600. Anm.

<sup>129</sup>) So Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 147.

<sup>130</sup>) Vaseninv. Nr. 3507 erwähnt von Tsuntas *Εφημ. ἀρχ.* 1885 S. 33. Die Erlaubnifs sie zu zeichnen und zu veröffentlichen verdanke ich Ath. Kumanudis. Höhe 0,29. Form und Decoration ganz

ähnlich der weiter unten von Dümmler herausgegebenen Lekythos. Fast dieselbe Darstellung Athen. Arch. Ges. Vaseninv. Nr. 578 (Collignon Nr. 600) und 786.

<sup>131</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 130.

<sup>132</sup>) Herodot 9, 21.



zweiten des Duris und mehreren anonymen gemeinsame Aufschrift Παναίτιος καλός könnte geradezu ein patriotischer Bravoruf zu einer wichtigen Tat vor Salamis gewesen sein: ein Träger dieses seltenen Namens<sup>133</sup> führte nämlich eine Triere von



Tenos aus der Perserflotte zu den Griechen über<sup>134</sup>. — Duris und Hieron rühmen einen Hippodamas, welchen die hier zum ersten Male abgebildete rotfigurige Schale des Akropolismuseums, nach Tsuntas' freundlicher Mitteilung im Perserschutt vor dem Parthenon in den Ausgrabungen 1882—1883 gefunden<sup>135</sup>, als schönen Knaben leyerspielend darstellt. Das Bild gehört ganz unzweifelhaft dem Hieron; das beweist die eigentümlich schlanke Körperbildung und der Kopftypus, womit die Gewandbehandlung und die Form des Kranzes stimmt, sowie die Schreibung des Namens mit Π Π, während Duris nicht doppelt. Auch haben sich im Perserschutt Henkel von Schalen des Hieron gefunden. Der Jüngling, welchen er hier, vermutlich kurz vor der Perserkatastrophe, darstellt, wird identisch sein mit dem Strategen in der bekannten Verlustliste der Erechtheis von 459<sup>136</sup>. Der seltene Name eines berühmteren Feldherrn begegnet als Beischrift der Darstellung eines schönen Knaben auf einer Vase des »entwickelten Stils dieser Periode«: Laches<sup>137</sup>.

Wo soviel von Schönheit die Rede ist kann Alkibiades nicht fehlen: ΑΛΚΙΒΙΑΔΕΣ ΚΑΒΟΣ steht auf einer polychromen Schale der Sammlung Jatta<sup>138</sup>. Die Lebenszeit des Mannes gestattet die Vase kaum früher als ein par Jahre nach

<sup>133</sup> Im fünften Jahrhundert finde ich außer diesem nur noch den Poleten *C. I. A.* Nr. 376 Z. 11; vergl. Dittenberger *Sylloge* Nr. 39.

<sup>134</sup> Herodot 8, 82.

<sup>135</sup> Vgl. im Allgem. Mylonas *Εφ. ἀρχ.* 1883 S. 48. Firnifs grünlich. Die Plumpheit der linken Hand mildert in Wirklichkeit der schwarze Grund, welcher den dicken Contour verbirgt. Für den an die Lyra angebundenen Korb vgl. z. B. Brygos, Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Tf. 5. Wenn die Schale Außenbilder hatte, dann könnte ein neulich gefundenes Bruchstück dazu gehören, welches zwei schwebende Eroten vor dem Reste

einer ΑΦΡΟΔΙΤΗ zeigt, in Composition und Stil ganz ähnlich wie im Parisurteil des Hieron Wiener Vorlegebl. Ser. A Tf. 5; das Stück gehört ohne Zweifel einer verbesserten Wiederholung dieser Darstellung an. Links ist noch der Rest einer zweiten Göttin erhalten.

<sup>136</sup> *C. I. A.* I n. 433 Z. 64.

<sup>137</sup> Berlin Nr. 2314 Furtwängler. Mit καλός im *Museo Gregoriano* II<sup>2</sup> Tf. 85, 1 C, wo das λ zu Κ verlesen ist.

<sup>138</sup> Katalog Nr. 1539. Vergl. *Bull. Napol.* 1845 S. 116. Jahn, Einleitung S. XLI. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 248; das Innenbild *Annali dell' Inst.* 1877 Tf. 2.



440 anzusetzen, womit sich der bereits die Zeichen der Altersschwäche an sich tragende, mehr in der bekannten Weise archaisierende als archaisch strenge Stil der Zeichnung<sup>139</sup> gut verträgt. Dieser Ansatz erklärt auch die auffallende Seltenheit des Namens. Zu der Zeit, als er ganz Athen erfüllte, war mit der reichsten Blüte der Vasenmalerei auch die heitere Sitte dieser persönlichen Huldigungen im Aussterben begriffen; auf Vasen des ausgebildeten »schönen Stils«, wie der Kodros- und Erichthoniosschale oder der noch jüngeren des Erginos und Aristophanes, fehlen sie vollständig oder treten nur in verblaßter Allgemeinheit auf.

Ich breche ab mit der Versicherung, daß ich weit entfernt bin, alle die vorgeschlagenen Identificationen für erwiesen zu halten. Mehreren aber wird man einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit kaum absprechen und schon das Zusammentreffen so vieler Möglichkeiten als eine unverächtliche Bestätigung für den Ansatz der Blüte der strengeren Malerei mit roten Figuren etwa zwischen 500 und 450 gelten lassen. Ihre Anfänge aber, so wurde oben behauptet, müssen bis in die Zeit der Peisistratiden hinaufgerückt werden. Dafür bietet eine »Lieblingsinschrift« einen noch weit schlagenderen Grund, als er unter den bisher besprochenen zu finden ist. Auf zwei Schalen des Epiktetos und einem halben Dutzend ihm nahe stehender Gefäße mit schwarzen und roten Figuren lesen wir *HIPPARXOS KALOS*; ich halte für mehr als wahrscheinlich, was auch schon K. O. Müller durch den Kopf gegangen war, daß damit kein geringerer als der Sohn des Peisistratos gemeint sei. Abgesehen von gleich zu erwähnenden Angehörigen des Tyrannenhauses, welche ihre Namen auch nach der Vertreibung des Hippias behielten, sind die Namen der drei Herrscher, *damnatae memoriae* wie sie waren — sie scheinen so sorgfältig als nur später die entsprechenden Kaisernamen getilgt worden zu sein — in Athen so viel wir wissen etwa anderthalb Jahrhunderte nicht gebraucht worden. Hippias und Hipparch begegnen erst wieder bei Lykurg und Demosthenes. Peisistratos scheint sich überhaupt nie wieder ein Athener genannt zu haben<sup>140</sup>. Vollends undenkbar ist es aber, daß kurz nach der Befreiung, als das Volk sein Heckerlied *ἐν μύρτου κλαδί τὸ ξίφος φορήσω, ὥσπερ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων* sang, einer von den Töpfern, welche nach dem Muster der Antenorguppe die zu Befreiern und Heroen hinauf idealisierten Meuchelmörder in alter und neuer Malweise verherrlichen halfen, in deren Werken man überhaupt »das erwachte Selbstbewußtsein des attischen Volkes nach Vertreibung der Tyrannen« spürt<sup>141</sup>, den Mut gehabt hätte, Gefäße mit dem Lobe eines Hipparchos auf den Markt zu bringen, ein Scherz, der auch noch zur Zeit des Aristophanes gar übel genommen worden wäre. Hütete man sich doch überhaupt, Kinder auf den Namen des Ermordeten zu taufen. Nur dem Euthymides scheint auch noch nach dem Tyrannenmord ein Mal, als er eine größere Gesellschaft junger Herren zu benennen hatte<sup>142</sup>, auch dieser früher so beliebte Name auf die

<sup>139</sup>) Vergl. Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 250.

<sup>141</sup>) Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 50.

<sup>140</sup>) Auch Harmodios und Aristogeiton kommen außer

<sup>142</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 197, 4. Berlin

Gebrauch; sie sind fortan geheiligte Heroennamen.

Nr. 2180 Furtwängler.

Jahrbuch des archäologischen Instituts II.



Lippen gekommen zu sein, aber er schlug sich auf den Mund und sprach ihn nicht fertig; so ist  $\text{H}\Pi\text{P}\Pi + \text{O}\Sigma$  stehen geblieben. Das wäre ein Zug mehr in dem von Klein gezeichneten Bilde des etwas altmodischen Epikteteers, welcher trotz aller Mühe mit der neuen Zeit nicht Schritt zu halten vermag<sup>143</sup>. Oder sollte auch dieses Bild vor 514 fallen?

Noch ist einem Einwande zu begegnen, welchen Freunde unwahrscheinlicher Möglichkeiten gegen die Beziehung der Vasenaufschriften auf den Tyrannen geltend machen könnten: seine beiden gleichzeitigen Namensvetter. Hipparchos, des Charmos Sohn, war nach guter Überlieferung der erste, gegen welchen, nach Vertreibung der Tyrannen wegen Verwandtschaft mit ihnen, der Ostrakismos angewandt wurde<sup>144</sup>; ein anderer, der aber mit diesem sehr wohl identisch sein kann, ist als Archon von 496 überliefert<sup>145</sup>. Da die Jugend dieser beiden Männer in die Zeit der Tyrannis hinaufreichen muß, käme auch der, welcher die epiktetischen *Καλός*-Inschriften auf einen von ihnen beziehen wollte, zu demselben chronologischen Ergebnis. Das Einfachere und Richtige aber wird es sein, sich zu vergegenwärtigen, wie populär der leutselige jüngere Tyrann bei allem Volke und besonders im Kerameikos gewesen sein muß, und sich des festen Terminus zu freuen, den wir hiemit für eine wichtige Reihe von Gefäßen gewonnen haben. Ich hoffe der Urheber ihres üblichen Namens wird nichts dagegen haben, wenn wir den »Kreis des Epiktetos« als letztes Capitel in den Abschnitt von der »Kunst an den Tyrannenhöfen« einreihen.

Diese Feststellung wird auch für die Erklärung mancher von jenen Maleereien, besonders für die Beurteilung ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, nicht ohne Bedeutung sein. So bezweifle ich z. B. nicht, daß das Bild einer mit *Ἱππαρχος καλός* gezeichneten Schale, welches einen jungen Hermoglyphen bei der Arbeit darstellt<sup>146</sup>, und andere gleichzeitige Hermendarstellungen<sup>147</sup> in unmittelbarer Beziehung zu der bekannten Tätigkeit des Peisistratiden entstanden. Ein anderes Vasenbild<sup>148</sup>, das einen bärtigen Mann zeigt, welcher in heiterer Ruhe auf seinen Stab gestützt dem Treiben einer mutwilligen jungen Gesellschaft zusieht, wie Dionysos dem des Thiasos, will vermutlich nichts Anderes vorstellen, als den Tyrannen, welcher jung und unverheiratet wie er war unter der adeligen Jugend seinem Vergnügen nachgieng, natürlich auch galanten Abenteuern, deren eines ja sogar als Anlaß seiner Ermordung überliefert ist. Jedesfalls wurzeln die übermütigen Komosbilder des »epiktetischen Kreises« in dem vergnügten Leben des Peisistratidenhofes, welchem der epikureische Geschichtenschreiber Idomeneus geradezu das *εὐρεῖν θalías καὶ κόμους* zuschrieb<sup>149</sup>.

<sup>143</sup>) Vergl. Euphronios<sup>2</sup> S. 205 ff. 266 ff.

<sup>144</sup>) Androtion bei Harpokration s. v. Plutarch, Nikias II. Gilbert, Handbuch der gr. Staatsaltert. I S. 145, A. I.

<sup>145</sup>) Dionys. *Antiq.* 6, 1.

<sup>146</sup>) Klein, Meistersignaturen<sup>2</sup> S. 109 Nr. 5. O. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. 1867 Tf. 5.

<sup>147</sup>) Gerhard, Ak. Abhandlungen II S. 126 f. Schneider, Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich 1879 III S. 27 f. Löschcke, Mitt. d. arch. Inst. Athen IV S. 305, 1.

<sup>148</sup>) Klein, S. 109 Nr. 7. Gerhard, Auserl. Vasenb. III. Tf. 195—196.

<sup>149</sup>) Vergl. Athen. 12, 432 F; Müller *Fr. hist. Gr.* II S. 491, 4.



Auch manche unter den Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern wird unter diesem Gesichtspunkte betrachtet an Interesse gewinnen.

Die mythologischen Gegenstände, welche die ältere Vasenmalerei mit roten Figuren darstellt, widersprechen dem gewonnenen Zeitansatz keineswegs. Dafs sie von der Blüte der Tragödie unabhängig sind, hat besonders Roberts »Bild und Lied« gezeigt. Ebenso wenig vermag ich den Einfluß der polygnotischen Malerei oder gar der Plastik der Blütezeit für erwiesen zu halten. Selbst die Abhängigkeit der Theseusschale des Euphronios von den Gemälden des Mikon, welche besonders Klein angenommen hat<sup>150</sup>, ist zweifelhaft; und überdies ist Mikon nicht ohne Weiteres mit Polygnot gleichzusetzen, er kann sehr wohl ein etwas älterer Vorgänger des Thasiers gewesen sein. Vollends unmöglich ist jetzt die Annahme, dafs die Theseustaten der Schalenmaler von den Metopen des fälschlich Theseion benannten Tempels abhingen<sup>151</sup>, da dieser nicht nur nach der Composition seines Frieses, sondern auch nach einem von Dörpfeld beobachteten architektonisch-stilistischen Fortschritte<sup>152</sup>, jünger als der Parthenon sein muß.

Auch im Stile sind die strengen Vasenmalereien durchaus älter, als Polygnot und Pheidias. Besonders wird man in der *tralucida vestis* des ersteren nur eine unmittelbare Vorstufe der »durchsichtigen« Gewänder der Parthenonsculpturen zu erkennen haben, wie sie etwa die Helenavase im Gregoriano darstellt<sup>153</sup>, nicht den alttümlichen Notbehelf, welchen im Wesentlichen schon Epiktet anwendet: den Umrifs der nackten Gestalt in die dichtfaltige Hülle hineinzuzichnen<sup>154</sup>. Ich möchte diese »Erfindung« viel eher schon dem Kimon zuschreiben. Auch noch manche andere hervorstechende Eigenheit möchte von dem Kleonäer nach Athen gebracht sein, vielleicht auch der frische derbe Jünglingskopftypus, für den das lange Unter- gesicht bezeichnend ist<sup>155</sup>.

Die weiteren Angaben jener Malergeschichte bei Plinius zu besprechen habe ich keinen Anlaß. Für den Archaismus aber hoffe ich gezeigt zu haben, dafs die Kluft zwischen dieser trefflichen litterarischen und der monumentalen Überlieferung nicht so unüberbrückbar ist, wie sie Robert dargestellt hat, dafs vielmehr die schon jetzt kenntliche Übereinstimmung in wesentlichen Punkten zu der Hoffnung berechtigt, es werde auch der noch übrige irrationale Rest durch weitere Funde und Forschungen auf dem Gebiete der alten Tafelmalerei rein aufgehen. Wenn ich dabei versucht habe, an der Hand jener Nachrichten auch die Lösung anderer im Vordergrunde des kunstgeschichtlichen Interesses stehender Fragen zu fördern, so verhehle ich mir keineswegs, wie unvollkommen dieser Versuch ist, wie so manche Schwierigkeit ungelöst blieb, manche vorerst recht luftig scheinende Combination

<sup>150</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 184 ff.

<sup>151</sup>) Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 199 ff.

<sup>152</sup>) Mitt. d. arch. Inst. Athen 1884 IX S. 336.

<sup>153</sup>) S. unten am Ende von Dümmlers nachfolgendem Aufsatz.

<sup>154</sup>) So nach Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 212 f.

<sup>155</sup>) S. zuletzt Köpp, *Bull. dell' Inst.* 1886 S. 82 f.



notwendig wurde, und ich bin gefasst darauf, auch diese Skizze den archäologischen Märchen oder gar Romanen beigezählt zu sehen. Aber ich würde mich darüber mit der Überzeugung trösten, daß auf dunklen Gebieten der Forschung die Beschränkung auf das handgreiflich nachweisbare nicht die allein fruchtbare Methode sei<sup>156</sup>.

Rom und Athen, Frühling 1887.

Franz Studniczka.

## ATTISCHE LEKYTHOS AUS CYPERN.

BEMERKUNGEN ZUR VASENCHRONOLOGIE UND MALERGESCHICHTE.

(Taf. 11.)

Die Ausgrabungen in der ausgedehnten Nekropole in der Nähe des alten Marion<sup>1</sup> bei Polis tis Chrysokou, zu welchen Max Ohnefalsch-Richter durch die Muncipalität des Herrn Watkins in Larnaka in Stand gesetzt wurde, übertreffen die meisten früheren Unternehmungen auf Cypern nicht nur an Reichtum und Mannichfaltigkeit der Funde, sondern dank der planvollen Anlage der Ausgrabung und der sorgfältigen Beobachtung aller Fundumstände namentlich an wissenschaftlich wertvollen Resultaten. Zum ersten mal tritt uns auf Cypern ein reicher griechischer, wie es scheint ausschließlich attischer Import bemalter Thongefäße entgegen, welcher mit dem letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts zu beginnen scheint. Aufser im Gebiet von Soloi, zu welchem auch Marion gehörte, können wir denselben nur noch in Salamis erwarten, denn diese beiden Stätten waren, wie wir aus Herodot V 108 ff. wissen, die Centren des Griechentums auf Cypern. Wenn bei Salamis ähnliche Entdeckungen bisher nicht gemacht worden sind, so ist das nicht zu verwundern, da schon die römischen Ruinen zum Teil tief unter den heutigen Dünen liegen.

<sup>156</sup>) Dieser Aufsatz war in allem Wesentlichen im März d. J. fertig. Erst während der Correctur, Ende Juli, wurde mir Furtwänglers Einleitung zu den Vasen der »Sammlung Sabouroff« bekannt, in welcher einige von den hier begründeten Ansichten ausgesprochen sind.

<sup>1</sup>) Vergl. oben S. 85 ff. Ohnefalsch-Richter unterscheidet zwei Nekropolen und zwei antike Niederlassungen. Die jüngeren hellenistisch-römischen Baureste und die entsprechenden Gräber sind unmittelbar beim heutigen Dorfe Polis tis Chrysokou, die älteren Gräber beginnen dicht an den Mauerresten einer ältern Niederlassung

eine halbe Stunde östlich des Dorfes auf einer Anhöhe. Auf dieser finden sich Reste antiker Kupferbergwerke und Ohnefalsch-Richter erkennt mit großer Wahrscheinlichkeit in ihr den Berg Tyrrias. Er nennt die ältere Nekropole kurz Tyrrias, die jüngere Marion. Erst nach vollständig vorliegendem Material kann entschieden werden, ob nicht vielleicht die ältern Gräber zu Marion, die jüngeren zu Arsinoe gehörten. Ist der Inhalt der jüngeren Gräber dafür zu altertümlich, so muß die ältere Nekropole unbenannt bleiben, jedenfalls gehörte sie zum Gebiet der Könige von Soloi.



Der attische Import dieser Nekropole nun scheint mir wichtige Aufschlüsse über die Chronologie der attischen Vasen überhaupt zu liefern. Alle vorkommenden Formen und Stilarten sind in so zahlreichen Beispielen vorhanden, daß das Fehlen bestimmter Mittelglieder nicht auf den Zufall geschoben werden kann, sondern nur aus der Geschichte der Insel zu erklären ist. Es ist einleuchtend, daß zwischen dem Aufstande des Onesilos und der Schlacht bei Salamis 449 ein regelmäßiger friedlicher Verkehr attischer Schiffe in jenen Meeren undenkbar war, da die Insel von starken Perserflotten gehalten wurde; dementsprechend fehlen die Vasen dieser Zeit vollständig. Wenn sich neben zahlreichen schwarzfigurigen Vasen einige rotfigurige des Kachrylion und Hermaios und ein polychromes Alabastron des Pasiades<sup>2</sup> fanden, so spricht dies dafür, daß die Anfänge des rotfigurigen Stiles in das sechste Jahrhundert hinaufreichen, ein Resultat, auf das auch andere Erwägungen hinführen. Ebenso beweist das Fehlen bestimmter Decorationsweisen der schwarzfigurigen Schale, daß diese erst dem fünften Jahrhundert angehören<sup>3</sup>. Dem persischen Bündniß Konons und der Regierung des Euagoras entspricht wieder ein massenhafter Import attischer Waare. Sehr begreiflich ist es, wenn in der Zeit zwischen 449 und Konon zwar von Athen nach Cypern importiert wurde, aber wenig lebhaft. Schon durch die Gesandtschaft des Kallias hatte Athen auf seine Errungenschaften in Cypern verzichtet, im peloponnesischen Kriege ist seine Front nach Westen gerichtet.

Eine der wenigen Vasen, welche aus dieser Zeit stammen, wird auf Tafel 11 abgebildet, nach dem Aquarell des Herrn E. G. Foot, das uns Ohnefalsch-Richter freundlich zur Verfügung stellte. Es ist eine Lekythos von Form und Technik der gewöhnlichen attischen Grablekythen und leitet von den polychromen Schalen zu diesen über. Dargestellt ist eine Amazone, welche den linken Fuß auf einen Stein gesetzt hat und sich herabneigt, ihr Schuhwerk zu ordnen. Sie trägt einen kurzen enganliegenden Ärmelchiton und enganliegende Anaxyrides, das Haupt bedeckt ein Lederhelm mit Backenlaschen, hinter ihr hängt Bogen, Köcher und Schild. Das Hauptinteresse der Vase besteht darin, daß sie ein Motiv zeigt, welches sich zweimal am Westfries des Parthenon findet. Zu den bekannten Fällen der Übereinstimmung von Vasenbildern mit den Parthenonsculpturen hat Franz Winter<sup>4</sup> ein schlagendes Beispiel hinzugefügt, gleichfalls eine Amazonenvase. Obwol er für die mit der Amazonomachie des Schildes der Parthenos sich berührenden Vasenbilder die Möglichkeit eines gemeinsamen malerischen Vorbildes in Erwägung zieht (S. 37), entscheidet er sich doch für unmittelbare Abhängigkeit der Vasenmaler von Pheidias. Gegen diese Auffassung sprechen die mit dem Fries des Parthenon übereinstimmenden Amazonenvasen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß zwei zeitlich und stilistisch nicht weit, aber deutlich getrennte Vasenmaler von einander unabhängig

<sup>2</sup>) So ist nach A. S. Murrays gütiger Mitteilung der Name zu lesen. Vgl. jetzt auch Smith Class. Review 1887 S. 26 A [s. oben S. 145].

<sup>3</sup>) Hierauf kann erst in einem Gesamtbericht über die Ausgrabung mit Zufügung der nötigen Abbildungen eingegangen werden.

<sup>4</sup>) Die jüngeren attischen Vasen S. 34.



auf den Gedanken gekommen sein sollten, attische Ritter in Amazonen umzuwandeln. Beide müssen gemeinsam von einer malerischen Amazonomachie abhängig sein, es fragt sich nur ob von einem Maler, der Pheidias copiert hat, oder von einem, von welchem dieser lernte.

Wenn Winter, obwol er im allgemeinen für wahrscheinlich hält, daß Pheidias einzelne Motive aus der monumentalen Malerei entlehnt habe, für die Amazonenvase glaubt Abhängigkeit vom Parthenonfries annehmen zu müssen, so wird er hierzu wol hauptsächlich durch die Erwägung bestimmt, daß das ruhige Reiten für den Festzug besser paßt als für eine Schlacht. Wenn ich sogar das noch weit idyllischere Motiv der Sandalenbinderin für eine originale Amazonomachie in Anspruch nehme, kann ich mich auf die Analogie des Schlachtbildes in der Stoa poikile berufen, welches auch Einleitung der Schlacht, Durchführung und Verfolgung auf einem Felde enthielt. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, einige weitere Spiegelungen der monumentalen Malerei zusammenzustellen.

Daß das Motiv unsrer Vase, das des aufgestützten Fußes, Polygotisch sei, geht schon aus dem Antilochos der Nekyia Paus. X 30 hervor. Dieses Motiv nun begegnet häufig neben andern Motiven des Parthenonfrieses auf Denkmälern, welche schwerlich von diesem abhängig sind. Im Museum Gregorianum II A. 87, 1 a u. 2 a<sup>3</sup> sind zwei attische Schalen aus Vulci abgebildet, welche offenbar von demselben Maler als Gegenstücke gearbeitet sind. Winter müßte sie wegen des ausgebildeten Standmotivs für jünger halten als Pheidias<sup>4</sup>, obwol sie in seinem Verzeichniß fehlen. Auf diesen Schalen erscheint nun der aufgestützte Fuß (2a) und der Ares des Parthenonfrieses (1a)<sup>5</sup>. Beide Motive wiederholen sich auf einem Vasenbilde, für welches Robert und Winter mit Recht starke Anlehnung an die monumentale Malerei angenommen haben, dem Orvietaner Niobiden-Krater *monumenti dell' inst.* XI tav. 38—40. Aber noch eine dritte Gestalt ist beiden gemeinsam, der Jüngling, welcher mit der einen Hand die Lanze hoch gefaßt hält, die andre in die Seite stützt<sup>6</sup>. Von einem weiteren Polygotischen Sitzmotiv auf der Schale 1a wird später zu handeln sein. Da die Übereinstimmung der Vasen untereinander größer ist als mit dem Parthenonfries, so sind sie von diesem nicht abhängig, sondern direct von einem Gemälde wie Mikons Argonauten. Zudem halte ich die Vulcenter Schalen für älter als den Parthenon; wenn auf ihnen das ruhige Standmotiv in der Ausbildung wie bei Pheidias erscheint, so kann ich mich nicht entschließen dies zum Ausgangspunkt einer chronologischen Bestimmung zu machen, da es mir nicht wahrscheinlich ist, daß die monumentale Malerei über dies Motiv noch nicht verfügte.

Schon Benndorf (Mitteil. aus Österreich VI S. 207) hat den von Heydemann

<sup>3</sup>) Schlechter auf Tafel 90 der andern Ausgabe.

<sup>4</sup>) Die jüngeren attischen Vasen S. 10 ff.

<sup>5</sup>) Auf Polygnots Nekyia hielt Hektor sein Knie mit beiden Händen, Paus. X 31. Vergl. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 252 ff.

<sup>6</sup>) Daß dies Motiv beim Oinomaos des Olympi-

schen Ostgiebels erscheint, kann nicht Wunder nehmen, erscheint doch nach Kekulé für mich überzeugender Anordnung auch neben der Hippodameia ein Polygotisches Motiv, die sandalenbindende Magd. Vgl. Arch. Zeit. 1884 Sp. 284.



*Monumenti dell' Inst.* X (1878) t. 53 publicierten Berliner Skyphos mit Darstellung des Freiermords<sup>9</sup> auf Grund seiner Übereinstimmung mit dem Relief von Gjölbaschi auf die Gemälde Polygnots in Plataä zurückgeführt. Diese Zusammenstellung wird vollkommen gerechtfertigt durch den Charakter der Beischriften. Während die attische Schreibung des Namens Ὀδυσσεύς ist, bietet die Berliner Vase Ὀδυσσεύς (vgl. *Annali* 1878 S. 225, die Publication ist ungenau); hier ist sowohl Λ wie Ξ unattisch, dagegen ist Ω für O eine Eigentümlichkeit des parisch-thasischen Alphabets. Schon Helbig *bull. dell' inst.* 1876 S. 206 hat gesehen, daß der Berliner Skyphos nach Größe, Ornamenten, Stil und Gegenstand nicht zu trennen ist von dem von Conze *mon.* IX 42 publicierten Skyphos aus Chiusi, auf welchem die Νίπτρα des Odysseus und Penelope am Webstuhl dargestellt sind. Wenn auch in den Inschriften hier die attische Orthographie im allgemeinen durchgedrungen ist, hat sich in dem Ξ des Namens Odysseus noch eine Spur der ursprünglichen Schreibung erhalten; leider ist nicht klar, ob der erste Buchstabe O oder Ω ist. Was schon Conze aufgefallen war, daß noch in späten Thonreliefs (*Campana opere in plastica* t. 71. 72) die trauernde Penelope und die Fußwaschung Pendants sind, erhält seine Erklärung dadurch, daß sie auf einem Gemälde Polygnots einander entsprachen. Da auf dem Berliner Skyphos vom Freiermord jedenfalls nur ein Auszug vorliegt, so kann man sich am besten nach Maßgabe des Frieses von Trysa den Freiermord an der Längswand, die Bilder des Chiusiner Skyphos an den Schmalwänden einer Stoa denken. Wahrscheinlich war das platäische Tempelbild irgendwo in Athen wiederholt, denn von Plataä aus kann man sich einen weitgehenden Einfluß schwer vorstellen, während von der Gestalt der Penelope ein solcher sehr früh nachweisbar ist. Schon das Melische Thonrelief *monumenti dell' inst.* VI t. 57 überträgt den Typus von Penelope auf Elektra, auf eine männliche Figur ist das Sitzmotiv übertragen auf der oben erwähnten Schale des *Museo Gregoriano*, welche auch andre Polygnotische Motive zeigte. So wird das Standmotiv mit aufgestütztem Speer und eingestemmtem Arm, welches auf jener Schale wie auf dem Orvietaner Krater sich fand, durch den Telemach des Chiusiner Kraters als Polygnotisch gesichert. (Vgl. auch Anm. 8.)

Bei der bekannten Statue endlich, welche in Rom in mehreren Exemplaren existiert, spricht für eine malerische Vorlage, daß sie nur auf eine Ansicht berechnet ist. Der altertümliche Stil der Statue jedoch zwingt uns, das plastische Original sehr bald nach Polygnot noch in Kimonischer Zeit verfertigt zu denken, ob von einem attischen Künstler ist mir zweifelhaft. Jedenfalls stehn die Vasenbilder sowie zeitlich auch stilistisch dem Polygnotischen Original näher als die Skulpturen von Gjölbaschi. Die Abweichung in der Stellung des schießenden Odysseus auf dem letztgenannten Fries erklärt sich daraus, daß die Stellung des Odysseus vom Berliner Skyphos schon für einen Bogenschützen in der Schlachtdarstellung verwendet war.

<sup>9</sup>) Furtwängler, Vasensammlung S. 729 No. 2588.



Dafs auf dem Chiusiner Skyphos die alte Dienerin den in epischem Versmafs unmöglichen Namen Antiphatta hat statt des Homerischen Eurykleia, ist gewifs keine Vergefslichkeit eines Vasenmalers, sondern eine der vielen Abweichungen Polygnots vom Epos, welche gewifs in lebendiger Kenntnifs der Sage ihren Grund haben. Zu vergleichen ist Pausanias X c. 25: Κάθηται δὲ αὐτὴ τε ἡ Ἑλένη καὶ Εὐρυβάτης πλησίον. — θεράπεινα δὲ Ἠλέκτρα καὶ Πανθαλῆς ἥ μὲν τῇ Ἑλένῃ παρέστηκε, ἥ δὲ ὑποδεῖ τὴν δέσποιναν ἡ Ἠλέκτρα. διάφορα δὲ καὶ ταῦτα τὰ ὀνόματα τῇ Ὀμηρῷ ἐθετο ἐν τῇ Ἰλιάδι<sup>10</sup>. Hier haben wir nicht nur dieselbe Selbständigkeit dem Epos gegenüber, sondern auch eine Gruppe, welche mit den Niptra des Odysseus die grösste Ähnlichkeit hat. Man könnte geneigt sein hier das Vorbild der sandalenbindenden Sklavin der attischen Grabreliefs zu suchen.

Die grösste Verwandtschaft in Gegenstand und Stil mit dem Freiermord, wie wir ihn aus den Wiederholungen rekonstruieren können, haben einige der Niobidendarstellungen, welche nach Stark Heydemann in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft XXIX 1877 Tafel I—V zusammengestellt und besprochen hat. Mit Recht schließt Heydemann a. a. O. S. 90 aus den zahlreichen Wiederholungen auf ein sehr berühmtes Original. Wenn er aber mit der Datierung dieses Originals nicht über die Epoche Alexanders glaubt zurückgehn zu können, so dürfen wir, durch die Ähnlichkeit mit dem so viel älteren Freiermord kühner gemacht, an ein Original des fünften Jahrhunderts denken. Es muß dahingestellt bleiben, ob Pheidias am Thron des Olympischen Zeus Polygnots Freiermord für seine Niobiden verwertet hatte oder ob ein jüngerer Meister Polygnotischer Schule in einem Freskobilde die Umwertung vorgenommen hatte. Dafs gegen das Jahr 430 maleische Darstellungen der Sage existierten, dafür spricht wieder der Orvietaner Krater und das etwas ältere, stilistisch den Reliefs sehr verwandte Vasenbild Leipziger Berichte XXVII 1875 Tafel IIIa u. b. Die Gruppe des Semelespiegels erscheint in ihrer originalen Verwendung auf dem Petersburger Niobidenrelief.

Für die Darstellung der *πρεσβεία* auf Vasenbildern hatte schon Brunn wegen der Wiederholung der wesentlichen Züge auf ein berühmtes Original geschlossen<sup>11</sup>. Dieser Schlufs wird durch die Vermehrung des Materials, das zuletzt von Robert in der Archäologischen Zeitung zusammengestellt ist<sup>12</sup>, nur bestätigt. Nun zeigt gerade der Berliner Aryballos, welcher den Typus am besten repräsentiert, am meisten Übereinstimmungen mit den Vasen, an welchen wir Einwirkungen der monumentalen Malerei glaubten erblicken zu müssen. Der Odysseus<sup>13</sup> wiederholt das Motiv des Hektors der Nekyia, der Achilleus erinnert sehr an die Penelope, der Diomedes zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Telemach derselben Vase. Wir werden also auch für die Presbeia ein Vorbild Polygnotischer Schule voraussetzen dürfen.

<sup>10</sup>) Vgl. auch c. 26 Ξενοδόχης δὲ μνημονεύσαντα οὐκ οἶδα — ποιητὴν und ibid. τῶν δ' ἄλλων ἐμοὶ δοκεῖν συνέθηκε τὰ ὀνόματα ὁ Π. und was 27 über Eresos und Laomedon bemerkt wird, ferner c. 28 über Eurynomos.

<sup>11</sup>) *Annali* 1858 S. 359f.

<sup>12</sup>) 1881 Sp. 144 ff.

<sup>13</sup>) Nächst verwandt diesem Odysseus ist der Oidipus vor der Sphinx *Mus. Greg.* 80, 1b (84, 1b).



Dafs wir fast sämtliche Vasenbilder aus der nächsten Zeit nach Polygnot, auf welchen die Person des Odysseus bedeutend hervortritt, in den Kreis unsrer Betrachtung ziehn mußten, bestätigt die auf andern Wege gewonnene Überzeugung, dafs wir in ihnen Spiegelungen der monumentalen Malerei besitzen. Nicht ein unbekannter Vasenmaler hat den Polytropos geschaffen, sondern Polygnotos der Ethograph hat ihn gestaltet. Wenn Vasenbilder wie die Presbeia daher auch nicht von Aischylos abhängen<sup>14</sup>, von dem Geiste der Tragödie, welchen schon Aristoteles in Polygnot anerkannte, sind sie doch erfüllt. Köhler hat Mitteilungen X 1885 S. 378 Anm. 2 einige Vasen namhaft gemacht, welche wegen der Unsicherheit in der Bezeichnung des Olautes nicht jünger sein können als das 5te Jahrhundert. Nach den bisherigen Ergebnissen kann ich es nicht für Zufall halten, wenn gerade auf einer jener Vasen (Dumont *céramiques* pl. IX) die Gruppe der Helena, wie sie für die Nekyia bezeugt ist, auf Nereiden übertragen wiederkehrt, nur mit dem Unterschied, dafs statt der Sklavin ein Kind die Sandale bindet. Auf Eros ist dies Motiv übertragen auf der nah verwandten Hydria in Braunschweig Arch. Zeit. 1881 Tafel 15 und Stackelberg Gräber der Hellenen I, 31.

Wir gewinnen aus den Vasenbildern sogar neue Stoffe der Polygnotischen Kunst über die schriftliche Überlieferung hinaus.

Eine Londoner Vase, welche die Übergabe des Dionysoskindes an die Nymphen darstellt<sup>15</sup>, zeigt in der Beischrift  $\Delta\iota\omicron\nu\gamma\varsigma\Omega\varsigma$ <sup>16</sup> den Thasischen Gebrauch des  $\Omega$ , wozu vortrefflich stimmt, dafs beide Nymphen Polygnotische Standmotive zeigen. Wiederum die grösste Verwandtschaft im Stil und einzelnen Motiven mit diesem Vasenbilde zeigt das andre von Köhler aus orthographischen Gründen namhaft gemachte Vasenbild Dumont Pl. XIII. Sammlung Sabouroff Tafel 55. Die später in der Plastik häufig als Melpomene wiederholte Figur erscheint hier als Chrysis mit der Doppelflöte. Wie auf dem Orvietaner Krater und der Neapler Amazonenvase<sup>17</sup> ist hier eine Etageeinteilung des Raumes durch Bergumrisse gewonnen. In allen drei Vasenbildern herrscht ungefähr dasselbe Verhältnifs der Darstellung zum leeren Raume. Sie veranschaulichen gut, wie wir uns auf den Delphischen Fresken die gefangenen Troerinnen und in der Nekyia die vielen auf Felsen sitzenden Figuren vorzustellen haben<sup>18</sup>.

<sup>14</sup>) Robert, Arch. Zeit. 1881 Sp. 148. Bild und Lied S. 131 ff.

<sup>15</sup>) Abgebildet Millin *Peint. de vases* II 13, *Gal. myth.* 57, 228. Cab. Pourtalès 27. Inghirami V f. I 65.

<sup>16</sup>) Die Richtigkeit der Inschriften durch eine Revision Murrays verbürgt bei Heydemann, Satyr- und Bakchennamen S. 16, 64. Bemerkt zu werden verdient auch, dafs die Vasen *Mon. dell' Inst.* I 9, 3 (Dreifufsraub) und Tischbein I 37 (Silen und Nymphe) beide dieselbe Inschrift in derselben Orthographie zeigen  $\Lambda\Lambda\text{K}\text{I}\text{M}\text{A}\text{X}\Omega\varsigma$   $\text{K}\text{A}\Lambda\Omega\varsigma$

<sup>17</sup>) Fiorelli *Notizia dei vasi dip. del Conte di Sirac.*

VIII. Dafs Winter diese Vase mit Recht auf Amazonenfresken zurückführt, geht aus der häufigen Wiederholung der meisten der einzelnen Motive hervor. So erinnert zum Beispiel der Munichos der Vase sehr an das von Löwy, Mitteilungen XI Tafel VI publicierte Grabrelief, dessen zeichnerischer Charakter auch dem Herausgeber auffiel. Bemerkt zu werden verdient auch, dafs die Namen von drei der Amazonen, Klymene, Kreusa und Aristomache, auf Polygnots Unterweltsbilde Priamostöchtern beigelegt waren. Paus. X 26. Klügmann, Amazonen S. 51.

<sup>18</sup>) Eine Reminiscenz an Polygnots Unterwelt liegt





gungen als zu subjectiven wissenschaftliche Beweiskraft abgesprochen werden, so führen rein empirische Beobachtungen ganz anderer Art zu denselben Resultaten, einmal die Vasenpaläographie, dann die inhaltliche Statistik der Darstellungen. Die Belege hierfür würden den Rahmen dieser Auseinandersetzung überschreiten; ich muß mich darauf beschränken in den Hauptpunkten das Verhältniß des Kunsthandwerks zur monumentalen Kunst, wie es sich mir darstellt, zu skizzieren.

Kunst und Handwerk sind Anfangs nicht geschieden. Dafs ein Klitias nicht ebensogut wie ein Eumares als Maler genannt wird, ist ein Zufall der nur darauf beruht, dafs der Begründer der griechischen Kunstgeschichte zufällig keinen Pinax dieses Meisters auf der Burg vorfand. Es war natürlich wenig Vorpersisches gerettet und es fließen daher die Namen der Meister des sechsten Jahrhunderts für Athen weit spärlicher als für Korinth und Sikyon. Ich glaube trotzdem, dafs es sich irgendwie feststellen liefs, dafs Kimon von Kleonä in Athen gearbeitet hat. Der Umstand, dafs nur über seine stilistischen Fortschritte einiges bekannt ist, spricht dafür, dafs die Mehrzahl seiner Werke im Perserbrande zu Grunde gegangen ist. Über seine historische und chronologische Stellung, sein Verhältniß zur nesiotischen Marmorplastik der Pisistratiden einerseits, andererseits zum Kreise Epiktets kann ich auf den vorstehenden Aufsatz Franz Studniczkas zur Künstlerinschrift des Antenor verweisen, dessen Ansicht ich vollständig teile; Kimons Vorwürfe müssen wir uns aus demselben Kreise der Vasenmaler reconstruieren, um uns in dieser Hinsicht sein Verhältniß zu Polygnot zu vergegenwärtigen. Wenn die ἱλίου πέρις des Euphronios und des Brygos, abgesehen von einigen Schlimmbesserungen des letzteren, in allen Hauptpunkten übereinstimmen, so ist schwerlich ein Handwerker der Erfinder dieser gewaltigen Composition, sondern entweder Kimon oder der Unbekannte, welcher Kimons Kunst nach Athen verpflanzte. Es kann dies neben der lyrischen Anlage Polygnots überhaupt auch ein Grund gewesen sein, weshalb er das Ereigniß nicht selbst darstellte, sondern seinen Reflex in den Stimmungen derer, die es erlebt hatten. Wenn, wie Robert überzeugend nachgewiesen hat, nicht das Drama, sondern der Kyklos und die Lyrik die Quellen der Vasenmaler, wie der monumentalen Schöpfungen, waren, so erklärt sich dies daraus, dafs es ein entwickeltes Drama damals noch gar nicht gab. Stofflich ist Polygnot von denselben Quellen wie seine Vorgänger abhängig, geistig verhält er sich zu ihnen wie Stesichoros zu den Kyklikern.

Wenn die Vasenbilder, in welchen wir Repräsentanten der vor-Polygnotischen Kunst anerkennen müssen, einen ungleich frischeren talentvolleren Eindruck machen, als diejenigen, auf welchen wir Spiegelungen Polygnotischer Kunst erkannten, so erklärt sich dies aus der immer weiter werdenden Kluft zwischen Kunst und Handwerk. Als ein letzter Versuch es im Kleinen der großen Kunst gleichzuthun sind die polychromen Vasen zu betrachten, sie sind direct verwertbar die einfache Farbenwirkung der Polygnotischen Gemälde zu veranschaulichen<sup>20</sup>. Kleins<sup>21</sup> Be-

<sup>20</sup>) So auch v. Rohden in Baumeisters Denkmälern <sup>21</sup>) Euphronios<sup>2</sup> S. 251. S. 857.



ziehung derselben auf Apollodoros ist jetzt chronologisch nicht mehr haltbar<sup>22</sup>; die bescheidenen Anfänge von Schattierung, welche diese Gefäße zeigen, wird man dem Polygnot kaum absprechen können, die Kenntniss der Enkaustik ist für ihn bezeugt. Wenn viele der Darstellungen den Eindruck von Tafelbildern machen, so liegt das an der Struktur der Schale; die Anesidoragruppe ist aus einer streifenartigen Composition entnommen und älter als die Pheidiassche Darstellung derselben Handlung; sehr nahe steht der Freskomalerei der Krater des *Museo Gregoriano* (II 26) mit Dionysos unter Obhut des Papposilen und der Nymphen, welcher in Stoff und Stil jener Vase, welche wir nach Paläographie und Bewegungsmotiven auf ein Thasisches Vorbild zurückführen mußten, auf das engste verwandt ist.

Es ist schon ausgesprochen, daß der letzte Versuch der Vasenmalerei auf der Höhe der monumentalen Kunst sich zu behaupten gescheitert ist. Es lag dies schon in der räumlichen Beschränktheit des Handwerks. Die Vasenbilder, welche Polygnot nahestehn, geben eine Anschauung von seiner Compositionsart und von seinen Motiven; von dem Ausdruck, welchen er in seine Köpfe legte, konnten sie wenig bewahren. Das Ethos Polygnots spiegelt wol am besten eine Vasenklasse wieder, welche sowol in der Technik lange die altertümliche Polychromie bewahrte, als auch inhaltlich den Nekyia nahe steht, die attischen Grablekythen. Um nur ein Beispiel zu nennen, so steht die von Benndorf Vasenbilder 26 abgebildete Lekythos in Stil und Motiv der im obigen behandelten Gruppe sehr nahe, auch die Gestalt des Charon in der Lesche ist gewiß nicht ohne Einfluß auf die Lekythen geblieben. So fand auch die Gruppe des Hypnos und Thanatos, welche den Toten tragen, ihr Gegenstück in der Iliupersis in Sinon und Anchialos, welche den Leichnam des Laomedon tragen. (Paus. X 27.) Wenn auch die von Robert Thanatos S. 8 f. zusammengestellten Vasenbilder lehren, daß der Typus schon früher für Sarpedon oder Memnon ausgebildet war, so läßt doch auf den polychromen Lekythen der ganz neue gemüthliche Inhalt, von welchem das alte Schema erfüllt ist, den Einfluß der Polygnotischen Malerei nicht verkennen, wie sich denn auch auf dem bei Robert Tafel I abgebildeten Gefäße das im Kreise der bisher behandelten Vasen so häufige Motiv des aufgestützten Fusses findet, während auf Tafel II die dunkle Farbe des Hypnos an den Eurynomos der Unterwelt (Paus. X 28) erinnert. Wenn auch seit den ältesten Zweikampf- und Eberjagddarstellungen die griechischen Künstler stets von neuem und mit wachsendem Können die Darstellung eines im Tode erstarrten Körpers versuchten, so zeigt die Schilderung der Iliupersis doch zur Genüge, daß dies Problem für Polygnot einen besondern Reiz besaß und von ihm in neuem Sinne gelöst wurde. Auch hier spiegeln einerseits die polychromen Grablekythen andererseits die Vasen und Friese mit Amazonenkämpfen die Errungenschaften der monumentalen Malerei. Erstere scheinen mir am geeignetsten zu veranschaulichen, was die alten Ästhetiker unter Polygnotischem Ethos verstanden. Es ist der seelische

<sup>22</sup>) Das älteste polychrome Gefäß, das Alabastron des Pasiades (s. oben Anm. 2) aus Polis tis

Chrysokou auf Cyprien ist im Stil mindestens so altertümlich als Epiktet.



Ausdruck überhaupt, den wir bei einer gewissen Steigerung eher Pathos zu nennen pflegen, welcher diese Gefäße über die Masse der attischen Vasen emporhebt und welchen sie vielleicht einer besonders engen Anlehnung an Polygnots großes Beispiel verdanken. Derselbe Gegensatz von Todesstarrheit, stiller Trauer und maßlosem Jammer, wie er jene Grabdarstellungen charakterisiert, scheint auch für beide große Werke Polygnots den Grundton abgegeben zu haben, wie noch aus der nüchternen und gewissenhaften Beschreibung des vortrefflichen Beobachters, welche Pausanias zu Grunde liegt, deutlich hervorleuchtet. Keinesfalls Zufall ist es auch, wenn jetzt nach Köhlers mehrfach citiertem Aufsatz der Hauptumschwung in der Geschichte des attischen Grabreliefs dicht an Polygnot herangerückt werden muß.

Wenn wir uns nach allem bisher ermittelten Polygnot im Vollbesitz der künstlerischen Ausdrucksmittel denken müssen, so muß das wohl unser Urteil über Pheidias als bahnbrechenden Erfinder, nicht aber unsre Wertschätzung seiner Leistungen ändern. Sein Verdienst bestand nicht in neuen Erfindungen, sondern vielmehr in einer taktvollen Zurückhaltung dem Vorhandenen gegenüber, darin, daß er die Früchte der Thasischen Malerei auf attischen Boden verpflanzte, ohne im geringsten gegen die Forderungen der Marmorplastik zu verstößen. Wie nahe diese Gefahr lag und wie gut er sie vermieden hat, lehrt am besten ein Vergleich des Parthenonfrieses mit jenem von Phigalia. Die treffende Charakteristik, welche Benndorf Samothrake II, S. 72 von der Bedeutung des Pheidias für die Gewandbehandlung gibt, hat auch in weiterem Umfang Geltung. Er hält »der treibenden Fülle von Versuchen seiner Zeit nur den Spiegel ihres eigentlichen Wollens vor, indem er ordnend, festigend, steigernd sie zu dem Stile hinbildete, der für immer mit seinem Namen verknüpft ist«.

Wie unwahrscheinlich es ist, daß bei dem großen Reichtum der öffentlichen Bauten in Athen an Wandgemälden die schwer zu betrachtenden Parthenonskulpturen von weitgehendem Einfluß auf die Vasenmalerei waren, ist an sich einleuchtend und durch unsre Darlegung bestätigt worden. Chronologische Kriterien für die bemalten Vasen sind daher vom Parthenon nicht abzuleiten, namentlich nicht, wenn sie mit den aus der Epigraphik gewonnenen Zeitbestimmungen sich nicht vereinigen. Wenn es Michaelis gelungen ist zwei arg zerstörte Parthenonmetopen aus der Übereinstimmung mit einem schönen Vasenbilde des *museo Gregoriano* zu verstehen, so erklärt sich auch dies Verhältniß anders als aus Abhängigkeit des Vasenbildes von den Metopen. Wie F. Studniczka dies seit längerer Zeit in einem mit den obigen Ausführungen übereinstimmenden Sinne dargelegt hat, darf ich zum Schluß aus seinen mir im Manuscripte vorliegenden Bemerkungen mittheilen.

»Eine schöne Composition der Malerei dieser Zeit ist uns ferner auf der Vase des *Museo Gregoriano* erhalten, welche gewöhnlich, auch noch von Winter S. 41, als Nachbildung zweier Parthenonmetopen (Michaelis S. 139) angesehen wird<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>) Anders schon Studniczka, Beiträge z. gr. Tracht S. 17 A. 17. Furtwängler, Roschers Lexik. d. Myth. S. 1335.



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## MANES IM BERLINER MUSEUM.

Nachdem Helbig's schöner Nachweis (Mittheil. des römischen Instituts 1886 S. 222 und 234<sup>1)</sup>) der Kottabosstange und des Manes in einigen Broncen des Museums zu Perugia uns zum ersten Mal eine genaue Vorstellung von dem Apparat des im fünften Jahrhundert mit gleicher Leidenschaft in Attika wie in Etrurien gepflegten Kottabosspieles gegeben hat, ist die Erwartung gerechtfertigt, daß bei genauer Durchmusterung unter den Broncen der europäischen Museen noch manches bisher verkannte Exemplar einer Kottabosstange oder eines Manes sich finden werde. Ein zum älteren Bestand des Berliner Museums gehöriges Manesfigürchen, gleich ausgezeichnet durch seine kräftige Modellirung wie durch vorzügliche Erhaltung, wird in beifolgender Abbildung nach einer Zeichnung C. L. Beckers, bei welcher dem hohen Standort des Figürchens auf der Spitze der Kottabosstange entsprechend der Augenpunkt ziemlich tief gewählt worden ist, zum ersten Mal veröffentlicht. Die Bronze, von Friederichs Geräte und Bronzen No. 1490 o. 2<sup>2</sup> beschrieben, stammt aus der Sammlung Bartholdy; über den Fundort ist Näheres nicht bekannt; als etruskische Arbeit giebt sie sich auf den ersten Blick zu erkennen. Die cylinderförmige Hülse weist eine an den bisher bekannt gewordenen Manesfiguren noch nicht beobachtete Vorrichtung, zwei einander gegenüberstehende kleine Löcher, auf, denen eine Durchbohrung im Schaft der Kottabosstange entsprochen haben muß. Ohne Zweifel dienten sie zur Aufnahme eines Stiftes, der dem Figürchen auf seinem hohen und schwankenden Standpunkt einen festen Halt geben sollte. Die Stellung der Figur ist die gleiche wie bei dem schon früher gefundenen Peruginer Exemplar (Mitth. a. a. O. Taf. XII b); sie balancirt auf dem linken Bein



<sup>1)</sup> Vgl. auch Barnabei in den *Notizie degli scavi* 1886 p. 314 sqq. und in den *Atti della R. Accademia dei Lincei* Vol. III Fasc. IV. p. 164.



und streckt, den Kopf zur Seite neigend, den rechten Arm gerade in die Höhe; Bein und Arm bilden auf diese Weise eine senkrechte, genau in die Achse des Figürchens fallende und die Kottabosstange nach oben fortsetzende Linie, auf deren oberster Spitze die Plastinx aufgelegt wurde, der, wieder wie bei dem einen Peruginer Exemplar, das von dem Manes in der Rechten gehaltene Trinkhorn als Unterlage diente. Dem rechten emporgezogenen Bein entspricht der herabhängende mit einem Tuch umwundene linke Arm, und so mathematisch genau ist die Anlage des Figürchens, daß, wenn man sich von dem unteren Ende des Tuches eine Linie über die rechte Fußspitze hinaus gezogen und den oberen Contur des rechten Oberschenkels verlängert denkt, die Silhouette der Figur ein gleichschenkeliges Dreieck mit über die Grundlinie herab verlängertem Lothe darstellt. Treffend bemerkt Helbig, daß das allen bisher bekannten Manesfigürchen zu Grunde liegende Motiv die Vorstellung ist, daß ein Sklave die Plastinx emporhalte; nur finde ich weder bei unserem noch bei den von Helbig publicierten Exemplaren in Stellung und Gesichtszügen Furcht oder Schmerz, sondern lediglich die durch das anhaltende Balanciren auf einem Bein hervorgebrachte Ermüdung ausgedrückt. Das Tuch in der linken Hand des Berliner Manes wird man für das Mantele erklären dürfen, mit welchem der Sklave nach erfolgtem Wurf die auf den Boden gespritzte λάταξ aufwischen muß. Die Haartracht, der lange, hinten festgesteckte Schopf, ist die gleiche wie bei dem schon wiederholt erwähnten Peruginer Exemplar.

Die Consequenzen für die verschiedenen Arten des Kottabosspieles hat Helbig aus seinem Fund schon größtentheils selbst gezogen; nur einen wie mir scheint wesentlichen Punkt finde ich in seiner scharfsinnigen Darlegung nicht hinreichend hervorgehoben: den Gegensatz der auf den rothfigurigen Vasen dargestellten und der in den gleichzeitigen litterarischen Zeugnissen — denn nur diese, nicht die lediglich auf ihnen beruhenden, an Mißverständnissen reichen Angaben der das Spiel nicht mehr aus eigener Anschauung kennenden Grammatiker können füglich in Betracht kommen — erwähnten Spielarten. Auf den Vasen, die O. Jahn und Heydemann in ihren bekannten grundlegenden Arbeiten über das Kottabosspiel in musterhafter Weise behandelt haben, hat der Manes sich bis jetzt noch niemals gefunden; dort ist vielmehr ausschließlich die erste der drei von Helbig besprochenen Spielarten dargestellt: die Plastinx balancirt auf der Spitze der Kottabosstange, und die Aufgabe besteht lediglich darin, sie vermittelst der λάταξ herab und auf die am unteren Theil der Kottabosstange angebrachte, bald diskusförmig, wie bei dem ersten Peruginer Exemplar (Mitth. a. a. O. Taf. XIIa), bald convex gebildete Metallscheibe zu schleudern. In der Litteratur hingegen, vor Allem in den hier beinahe ausschließlich in Betracht kommenden Stellen der älteren und mittleren Komödie, wird diese Diskusscheibe niemals, dafür aber stets der Manes erwähnt. Am Bezeichnendsten in dieser Richtung ist die classische Stelle aus den Ἀφροδίτης γοναί des Antiphanes (bei Athen. XV p. 666 F):



τοῦτο τοῦπικεῖμενον

ἄνω τὸ μικρόν. — — — — —  
 τοῦτ' ἐστὶ πλάστιγξ. — — — — —  
 — — — — — ἐὰν τύχῃ μόνον  
 αὐτῆς, ἐπὶ τὸν μάνην πεσεῖται καὶ φόρος  
 ἔσται πάνυ πολὺς.<sup>2</sup>

Sie zeigt schlagend, daß bei dem Spiel mit dem Manes die Diskusscheibe nicht vorhanden war, da sonst das ungleich gröfsere Geräusch, das diese, sobald sie von der πλάστιγξ getroffen wurde, verursachen mußte, nicht unerwähnt geblieben sein würde. Dazu stimmt gut, daß die einzige erhaltene Kottabosscheibe, die des ersten Peruginer Exemplars, zum Abnehmen eingerichtet ist<sup>3</sup>. Die Komödie kennt also nur die dritte der von Helbig aufgezählten Spielarten, bei welcher die πλάστιγξ auf den Manes fiel und über die vorstehenden Theile desselben herabgleitend ein lautes Geräusch hervorbrachte. Dieser Gegensatz zwischen den litterarischen und den bildlichen Zeugnissen wird, wie mir Furtwängler treffend bemerkt, am Wahrscheinlichsten aus chronologischen Gründen zu erklären sein. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, in die wir nach den neuesten Resultaten der Vasenforschung den grösseren Theil der Kottabosvasen setzen müssen<sup>4</sup>, wird der Kottabos mit der Metallscheibe, in der Zeit des Aristophanes und des Antiphanes der mit dem Manes das beliebtere Spiel gewesen sein, und es wird bei dieser Sachlage sogar wahrscheinlich, daß der Manes als Aufsatz der Kottabosstange erst eine Erfindung der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist. Daran reiht sich weiter die Frage nach seinem Ursprung und seiner eigentlichen Bedeutung. Helbig nimmt an, daß es eine Spielart gegeben habe, bei welcher nicht die auf der Spitze der Kottabosstange oder auf dem Manes balancirende πλάστιγξ, sondern der Manes selbst das Ziel der λάταγες gewesen sei. In der Gestaltung der bis jetzt gefundenen Manesfigürchen, die ausnahmslos als Träger der πλάστιγξ componirt sind, liegt nichts, was zum Beweis für diese Annahme dienen könnte. Auch die litterarischen Zeugnisse sind nicht zwingend; χαλκείον χάρα, wie das Ziel der λάταγες in dem Salmoneus des Sophokles genannt war (Athen. XI 487 D), wäre für den Manes, auf den es freilich schon im Alterthum bezogen wurde, eine keineswegs sonderlich treffende Bezeichnung, und wenn übermüthige und frevelhafte Männer, wie die Enkel des Oineus oder die Freier der Penelope die λάταξ auf den Kopf des Oineus oder des Odysseus schleudern (Eur. Oineus Athen. XV 666 C;

<sup>2</sup>) In der Paraphrase dieser Stelle p. 667 E τὸ δὲ καλούμενον κατακτὸν κοττάβιον τοιοῦτόν ἐστι· λυχνίον ἐστὶν ὑψηλὸν ἔχον τὸν μάνην καλούμενον, ἐφ' ὃν τὴν καταβαλλομένην ἔδει πεσεῖν πλάστιγγα πληγείσαν τῷ κοττάβῳ, ἐντεῦθεν δ' ἐπιπτεν εἰς λεκάνην ὑποκειμένην sind die letzten im Druck durch Sperrung ausgezeichneten Worte aus der Beschreibung der in der Nemesis des Kratinos erwähnten Spielart ἐν λεκάνῃ von einem Grammatiker irrtümlich zugesetzt.

Jahrbuch des archäologischen Instituts II.

<sup>3</sup>) In Etrurien scheint man freilich auch beide Spielarten combinirt zu haben, denn die in der *tomba dei Volumnii* gefundene Kottabosstange (abgeb. bei Conestabile *Dei Monumenti di Perugia etrusca e romana I tav. XIV 5*) ist sogar mit mehreren nicht abnehmbaren Metallscheiben versehen und trug trotzdem auf ihrer Spitze den Manes (abgeb. a. a. O. *tav. XV. 3*).

<sup>4</sup>) Vgl. die oben gegebenen Ausführungen von Studniczka.



Aischylos Ostologoi Athen. XV 667 E), so setzt dies so wenig die Spielart mit dem Bronze-Manes voraus, daß vielmehr umgekehrt die Frage aufzuwerfen ist, ob nicht die Bronze-Figur an Stelle des wirklichen Sklaven getreten ist. Eine nähere Betrachtung der Manesfigürchen empfiehlt die Bejahung dieser Frage; die Gegenstände, die sie halten und die der *πλάστιγξ* als Unterlage dienen sollen, sind ihrer ursprünglichen Bestimmung nach dazu wenig geeignet. Die scheinbar befremdliche Wahl derselben erklärt sich aber vollkommen, wenn wir eine Art des Kottabospiels annehmen, bei welcher die *λάταξ* nach einem von einem Sklaven hochgehaltenen Gegenstand geschleudert wurde; bald mochte das ein aus Bronze gebildeter Kopf sein, wie im Salmoneus des Sophokles und wie ihn, als Widderkopf gestaltet, die als Manes fungierende Hetaere des Museums zu Perugia hält (abgeb. Mitth. a. a. O. S. 235), bald ein Trinkhorn, wie wir es in den Händen des Berliner und des einen Peruginer Manes finden; in letzterem Falle galt es, die *λάταξ* in das Trinkhorn zu schleudern, wie bei der *ἐν λεκάνῃ* genannten Spielart in die auf dem Wasser schwimmenden Näpfchen. Daß der Wein gelegentlich, statt in das Trinkhorn oder auf das *χάλκειον κάρα*, gegen den Kopf des Sklaven geschleudert wurde, mag allerdings nicht bloß bei den Söhnen des Oineus oder den Freiern der Penelope vorgekommen sein. *Cave sis tibi ne bubuli in te cottabi crebri crepent* heisst es, wie mich Leo freundlich erinnert, in dem Trinummus des Plautus (V. 1011).

C. Robert.

## DER HESIODISCHE SCHILD DES HERAKLES.

Früher teils als wenig gelungene Nachahmung Homers, teils als Herd von Interpolationen verrufen, ist die Hesiod beigelegte Beschreibung von Herakles' Schild in den letzten Jahren oft mit den altertümlichsten Bildwerken der klassischen Länder vergleichsweise zusammengestellt worden; daher scheint es an der Zeit, daß die Philologie Hand in Hand mit der Archäologie den Wert dieses Quellenbuches der ältesten Kunstgeschichte im Zusammenhange prüft.

Als Dichter kann sich Hesiod mit Homer (wir wollen kurzweg diese Namen gebrauchen) im Beschreiben nach dem allgemeinen Urteile bei weitem nicht messen; allein gerade aus dieser poetischen Überlegenheit Homers entspringt seine archäologische Minderwertigkeit. Denn er ist sowenig ein Beschreiber, daß man den 18. Gesang der Ilias lesen kann, ohne von der Archäologie irgendwelche Auskunft erholen zu müssen. Hesiod hingegen ist schon durch seinen geringen Vorrat von Worten zum Borgen genötigt; wie oft muß vollends dieser Fall in Hinsicht auf das Stoffliche eintreten! Dieser naheliegende Schluß wird durch eine Prüfung der Einzel-



heiten vollkommen bestätigt. Nachdem bereits zur Genüge feststeht, daß die in den beiden Schildbeschreibungen vorkommenden Gegenstände den Griechen einst wirklich geläufig waren, erübrigt die Frage, ob die Art der Darstellung gleichfalls der zeitgenössischen Kunstübung entsprach.

Den Mittelpunkt des Schildes nahm Phobos ein<sup>1</sup>. Wie dachte sich der Dichter diese Personification? Da das Gorgoneion das beliebteste Schildzeichen war, läge es nahe, an jenen Kopf zu denken, den man als bärtiges Gorgoneion zu bezeichnen pflegt<sup>2</sup>; denn wenn auch der Bart einfach die Schrecklichkeit des Anblicks steigern sollte<sup>3</sup>, mußte dann doch statt Gorgo ein männlicher Name gesucht werden. Allein von dieser Annahme hält mich der Zusatz, Phobos blicke zurück (ἐμπαλιν V. 145) ab. Er war also nicht bloß in ganzer Figur dargestellt, er kann auch keinen menschlichen Kopf gehabt haben, sonst würde er den Beschauer nach dem alten Gorgonenschema anblicken. Da dies jedoch mit jenem ἐμπαλιν nicht zu vereinigen ist, muß Phobos, wie auf dem Kypseloskasten, einen Löwenkopf, den man im Profil darstellte, getragen haben. Die Erwähnung der weißen Zahnreihe (146) deutet zugleich den aufgesperrten Rachen der archaischen Löwen an, wie das Wort πλῆτο auf die Größe des Gebisses anspielen dürfte. Nach dem gleichen Schema sind die Schlangen V. 234 aufgefasst, wobei das Züngeln V. 235 ausdrücklich erwähnt ist; der Wappenstil macht sich darin unverkennbar geltend, daß jede Gorgone zwei Schlangen mit (nach rückwärts und zwar nach verschiedenen Richtungen) gekrümmten Köpfen am Gürtel trug, wozu eine Terrakotte von Melos<sup>4</sup> eine Illustration liefert. Wenn jedoch Phobos seinen Kopf umdreht, so trägt das Rund des Mittelfeldes daran die Schuld, gleich wie so viele altertümliche Münzen dieselbe Anpafsung an den Raum fordern.

Jenen von einander abgewandten Paaren kommt im orientalischen Stil der Typus «zwei wilde Tiere fallen über ein Opfer her»<sup>5</sup> an Alter — beide sind ja in die Urzeit Babyloniens zurück verfolgbare — wie an Häufigkeit gleich. Während Homer Σ 579ff. lebensvoll einen Löwenkampf, wobei allerdings zwei Leuen einen Stier fortschleppen, schildert<sup>6</sup>, finden wir bei Hesiod (V. 172ff.) als Mittelgruppe

<sup>1</sup>) Daß der alte Text ἐν μέσσω δ' ἀδάμαντος ἔην Φόβος lautete, zeigen die Scholien; weil aber die Byzantiner die Personifikation verkannten, vermutheten sie δὲ ὀράκοντος, was mannigfachen Anstoß bietet.

<sup>2</sup>) Als Schildzeichen auf einer kyrenäischen Vase Arch. Ztg. 1881 T. 12, 2, vgl. ferner Anubisvase *Micali monum. ined.* XXII, Vase des Amasis Arch. Ztg. 1884 T. 15, rote Reliefvasen (Löschcke, Arch. Ztg. 1881 Sp. 42), Bronzerelief von Orvieto (Körte, Arch. Ztg. 1877 T. XI u. Sp. 111). In ganzer Figur erscheint dieses bärtige Schreckbild auf dem Bronzerelief von Orvieto (a. O. T. 2, 1).

<sup>3</sup>) Körte, Arch. Ztg. 1877 Sp. 115 A. 22; daher

gibt noch Dante selbst dem Kerberos einen schwarzen Bart (*inferno* 6, 16).

<sup>4</sup>) *Millingen uned. monum.* II 2 = Baumeister's Denkm. S. 1290; ebenso z. B. unter dem Medusenkopf, welcher einen Stirnziegel des alten Parthenon bildet (Ross, archäol. Aufsätze I T. 8) oder auf der *Medusa Rondanini*.

<sup>5</sup>) Vgl. E. Curtius, Wappengebrauch S. 107; Usener, *de carmine quodam Phocaico* p. 13; Furtwängler, Arch. Ztg. 1883 S. 159ff.

<sup>6</sup>) Ähnlich ist auf dem silbernen Krater von Präneste (*Mon. d. I.* X, 33) dem Löwen und Stier ein berittener Bogenschütze beigelegt; auf einem der Bronzereliefs von Perugia (*Inghirami monum. etr.* III 24, 2 = *Micali monum. ined.* t. 28, 1)



[illegible]

Mutmaßung nahe, daß jene Reihen in seiner Vorlage durch Inschriften geziert waren. Bekanntlich kommen solche vor den eigentlichen korinthischen und chalkidischen Vasen nicht vor. Die Kypseloslade ist leider chronologisch nicht festzulegen. Jedenfalls müssen wir in Betracht ziehen, daß bei einem kostbaren Schaustücke auf die Details, wozu auch die Inschriften gerechnet werden können, mehr Sorgfalt verwendet wurde als etwa bei einer Grabvase. In dem Lapithenkampf verrät sich dieses unselbständige Kopieren jener aufgeschriebenen Namen schon durch die Zahl. Rechnen wir nämlich die ausdrücklich genannten zusammen, finden wir neun Lapithen (V. 179ff.) aber nur sieben Kentauren (V. 185ff.). Fanatikern der Symmetrie genügt dies, um einen Lapithen aus dem Wege zu räumen oder die Kentauren zu vermehren. Allein statt der mathematischen Entsprechung herrscht hier die bildliche. Da nämlich die Kentauren mit ihren Pferdeleibern, auch wenn sie etwas in einander geschoben werden, mehr Platz als ihre menschlichen Gegner beanspruchen, müssen auch ihrer weniger sein; ebenso kämpfen z. B. auf der bekannten mykenischen Dolchklinge fünf Männer gegen drei langgestreckte Löwen. Die Kunst bildete ja die Löwen, solange Griechenland selbst vor ihnen zitterte, teilweise unverhältnismäßig groß, was V. 172 durch μέγας λῆς angedeutet sein könnte.

Die Unselbständigkeit des Dichters geht soweit, daß er sogar die Bildersprache des Künstlers sozusagen wörtlich übersetzt. Dafür bürgen zwei seltsame Beispiele. An den geflügelten Sandalen des Perseus (πτερόεντα πέδιλα) finden wir zunächst nichts auffallendes; haben doch die bildlichen Darstellungen jene gang und gäbe gemacht. Sieht man jedoch näher zu, so findet man von den verfolgenden Gorgonen V. 232 das Wort »schreiten« (βαίνουσέων) gebraucht, während das bei Perseus gesetzte ἐποῦντο (223) von der V. 308 verwendeten Metapher πέτοντο ἄρματα nicht verschieden zu sein braucht. Zudem zeigt eine Ueberschau der von Gädechens (Ersch u. Grubers Enc. I. 74 S. 413ff.) verzeichneten Werke, daß die Flügel auch weggelassen wurden. Offenbar beabsichtigte man anfangs durch die Fügelsandalen nichts weiteres, als die sprichwörtliche Schnelligkeit des Perseus bildlich auszudrücken; es fällt jedem bei, daß die Pferde des Pelops am Kypseloskasten Flügel hatten, damit man ihre unbesiegbare Raschheit erkannte<sup>10</sup>. In letzterem Falle vergab sich indes der Dichter, welcher von Flügeln sprach<sup>11</sup>, nichts, weil die »geflügelten« oder »fliegenden Rosse« eine beliebte Metapher war.

Von den Moiren ist Atropos die älteste, dabei aber etwas kleiner (ὕψησων 258) als die beiden andern. Das Originalbild zeigte durch die Kleinheit das hohe Alter an, wie auf einer schwarzfigurigen Pelike (Arch. Ztg. 1881 Sp. 40 A. 32) das personifizierte Γῆρας als altes Männchen erscheint<sup>12</sup>.

<sup>10</sup>) Die italischen Handwerker griffen dieses Motiv begierig auf: Ich erinnere an eine bekannte ovale Grabstele von Bologna, wozu ein Bucchero-gefäß mit etruskischer Inschrift im dortigen Museum (vgl. *Guida del museo civico di Bologna* p. 38 a, E.), ein altertümliches Relief im Terra-

cottensaale des kapitolinischen Museums (3. Reihe), Micali *mon. ined.* 34, 2. 3 u. s. w. zu fügen sind.

<sup>11</sup>) Pindar. Ol. 1, 88 πτεροῖσιν ἀλάμντας ἵππους.

<sup>12</sup>) Ganz unmöglich wäre es allerdings nicht, daß ὕψησων volkstümlich das Ergebnis der gebückten Haltung bezeichnete, wenn nämlich Schenkl (bei



Von Symbolik im weiteren Sinne können wir reden, wenn wenige Repräsentanten, wo eine Menge gedacht ist, genügen müssen. So müssen wir bei der Vorstellung der Genreszenen unserer Phantasie die Zügel anlegen; Hesiod nimmt nie den Mund voll, sondern hält sich an das Thatsächliche, ohne zu übertreiben, z. B. jagen bloß zwei Delphine (V. 211) die Fische. Wie hätte bei dieser Scene die Andeutung einer unbestimmten Meeresfläche der Vorstellungskraft Nahrung geboten! Während aber eine solche zur Ausfüllung langer Wände (wie in der *tomba dei cacciatori*) zweckmäßig war, erforderte der beschränkte Raum eines Rundwerkes Bescheidenheit; sehr geschickt wurde nun ein begränzter Abschnitt, d. h. ein durch zwei Vorsprünge abgeschlossener Hafen, gewählt. Homer bekundet in dieser Beziehung die volle Weitherzigkeit des Dichters; bei ihm werden viele Bräute durch die Stadt geführt (V. 492), nach Hesiod eine einzige; eine solche Änderung, welche dem mehr andeutenden archaischen Künstler passender lag, verrät keinen Nachahmer, wie auch Hesiod durch die geschickte Nebeneinanderstellung eines abendlichen Hochzeitszuges (273—280) und eines nächtlichen Komos (281—284) vor Homer sich auszeichnet.

Im einzelnen begegnet nichts, was der Typik der alten Kunst widerspräche: Die Kentauren führen als Waffen die so oft abgebildeten Bäume<sup>13</sup>; wenn Perseus die Kibisis auf dem Rücken und zwar auf beiden Seiten sichtbar (*ἀμφί* 224) trägt, wird dies durch mehrere Denkmäler geradezu illustriert; der Grund davon ist ja überhaupt nur der, daß die unbeholfenen Künstler den Oberleib des Perseus von vorn darstellen und dabei doch die Kibisis sehen lassen wollen; das gleiche geschieht bei Athenes Aegis (V. 200), welche *ἀμφὶ ὤμοις* getragen wird, wie die Schilde der Löwenjäger auf jenem Dolch von Mykenä. Diese Parallelstelle zeigt, daß V. 223 *πάνθ' ὅς μετὰ φρεσὶν εἶχε κάρη δεινοῖο πηλώρου* gar nichts anderes besagt, als daß die Kibisis bis zur Taille reichte, wie die Bilder sie zeigen<sup>14</sup>. Ferner, wenn auch eine geflügelte Eris (V. 148) vielleicht sicherer aus etruskischen als aus griechischen Denkmälern zu belegen ist, ist sie doch gewiß nicht ungrisch, im Gegenteil spricht Stesichoros' geflügelter Geryones für eine viel weitere Verbreitung der Beflügelung, als manche selbst der ältesten Kunst Griechenlands zugestehen wollen. Das gleiche gilt von den »etruskischen« Fratzengestalten: Zu dem alten Gorgontypus und der Eris des Kypseloskastens fügt der hesiodische Schild weitere ihnen gleichkommende, ja sie überbietende Zerrbilder: Die Keres sind dunkelfarbig (249), wie Polygnot den Dämon Eurynomos malte; man darf auch daran erinnern, daß die archaischen Vasenmaler für Zunge und Haar der Gorgoneia Violett zu verwenden pflegten. Sie erhöhten ihre Häßlichkeit durch das Fletschen ihrer weißen Zähne (249) gleich den

Rzach) Erga V. 469 *τυτθός* mit Recht von der gebeugten Haltung verstehen sollte. Allein der betreffende Arbeiter braucht sich nicht zu bücken.  
<sup>13</sup>) Z. B. auf roten Reliefvasen Archäol. Ztg. 1881 Sp. 42, auf einer kyrenäischen Vase Archäol. Ztg. 1881 T. 11, 1. 12, 1; archaischer Gold-

schmuck von Korinth Archäol. Ztg. 1884 T. 8, wahrscheinlich auch T. 9, 1 aus Athen.

<sup>14</sup>) Auch das Schwert (221, an Stelle der späteren Harpe) stimmt mit den alten Denkmälern überein, s. Löschke, Archäol. Ztg. 1881 Sp. 29 f.



Gorgonen und die Zunge wird dabei auch nicht unsichtbar geblieben sein; denn die Griechen dachten bei dieser uns nur lächerlichen Geberde an tierischen Blutdurst. Zudem führen die Keres wie auf dem Kypseloskasten lange Nägel (V. 254). Den Höhepunkt des Häßlichen stellt Achlys dar (264ff.), so daß man sie selbst einem Griechen so früher Zeit nicht zutrauen möchte. Allein wie aus der Dichtung der Nachweis leicht zu führen wäre, daß die Hellenen zu keiner Zeit so ekel, als die Modernen für sie sind, waren, scheint mir diese Figur durchaus nicht undarstellbar: Gegen die langen Nägel, die auch hier wieder vorkommen (V. 266) und die Bläse des Antlitzes (265) wird niemand etwas einzuwenden haben. Skeletartige Magerkeit hat selbst ein Polygnot an Tityos dargestellt<sup>15</sup>; sollten da die berühmten *μύλαι* (267), die thränenfeuchten Augen (270) und der Staub auf den Schultern (269) wirklich nur eine »poetische« Ausschmückung sein? Ich möchte dies schon deshalb nicht glauben, weil bei dieser Figur wieder eine merkwürdige Spur leibhafter Anschauung begegnet. V. 263 lesen wir *μαχροὶ δ' ὄνυχες χεῖρεςσιν ὑπῆσαν*; Triklinios ändert das letzte Wort in *ἐπῆσαν*. An jeder anderen Stelle wäre dies vollkommen zulässig; wenn jedoch dem Dichter eine wirkliche Figur mit herabhängenden Armen vor Augen stand, dann waren die Nägel in der That unten an den Händen. Bezüglich des Blutes, von dem so oft die Rede ist (V. 159. 174. 194. 252. 278ff.), genügt es auf einen mykenischen Dolch (Mittheil. des Inst. VII T. 8) und die Arch. Ztg. 1883 T. 10 veröffentlichte protokorinthische Vase zu verweisen.

Obgleich der Dichter ein Wunderwerk schildern soll, hebt er in der Regel nur die merkwürdige Lebenswahrheit als wunderbar hervor. Was will es im übrigen viel bedeuten, wenn er seinerseits das Zähneknirschen u. dgl. des Effektes halber beifügt (149ff. 160. 162ff. 217ff. 232. 309), zumal da die Griechen klirrende und klingende Waffen<sup>16</sup> liebten? Eine auffallende Abweichung widerspricht dem Gesagten nur scheinbar: Stellen wir uns Ker, wie sie V. 157f. geschildert wird, vor! Hesiod könnte sie etwa nach Art der persischen Artemis, einen Erschlagenen in jeder Hand haltend, abmalen; hier heißt es aber, sie halte bald einen Toten, bald einen Verwundeten, bald einen Unverwundeten. Das Nacheinander jedoch zu schildern ist homerische Art und der hesiodischen Beschreibung fremd; in der That sind diese Verse (156—159) aus der Ilias (Σ 535—37) entlehnt, mithin als Reminiscenz eines homerkundigen Lesers zu streichen<sup>17</sup>. Anders steht es um den *ζῶφος* des Hadeshelmes (227), denn daß dieser darstellbar war, zeigt das etruskische Unterweltsbild in der *Tomba del Polifemo*, womit Angaben griechischer Grammatiker übereinstimmten<sup>18</sup>. Von Perseus zu sprechen, möchte ich noch ein wenig aufschieben.

Über die Technik des Schildes besteht jetzt wohl keine Differenz mehr. Früher konnte man Zweifel hegen, ob die damaligen Metallarbeiter zu einer ganz

<sup>15</sup> Pausan. 10, 2, 6. Eine archaische Schale (*Mon. d. I. X.* 8) zeigt Phineus mit eingefallenem Gesicht.

<sup>16</sup> Z. B. hängte man viele Glöckchen an einen Schild (*Eur. Rhes.* 308).

<sup>17</sup> Scholien sind zu diesen Versen nicht vorhanden.

<sup>18</sup> Scholien zur Aspis: *περιέκειτο δὲ ἐπὶ τὴν κεφαλὴν νέφος*; *Eustath. Il.* p. 613, 24 *ἔστι δὲ κατὰ τοὺς παλαιούς νέφος τι πυκνότερον ἢ ἄλδος κυνέη*.



malerischen Verwertung der Metalle und des Elfenbeins befähigt waren; die Auf-  
findung der eingelegten Dolche von Mykenä hat alle Bedenken beseitigt<sup>19</sup>. Die  
Figuren waren jedenfalls in eingelegter Arbeit hergestellt und die Details, wie in  
Mykenae, wahrscheinlich eingravirt; denn die Schlangen hatten nach V. 166 am  
Rücken *σίγματα*<sup>20</sup>. Was die verwendeten Stoffe betrifft, so zählt Hesiod selbst, ab-  
gesehen von den *πτύγες* aus *κύανος* (143), vier Stoffe auf: Gold, *ἤλεκτρον*, Elfenbein  
und *τίτανος*, wobei er das Gold als leuchtend (*λαμπρόμενον*) bezeichnet, während er  
den andern Stoffen einen matten Glanz (*ὑπολαμπές*) zuschreibt<sup>21</sup>. Bei den einzelnen  
Figuren werden am häufigsten Gold und Silber erwähnt, sodann Erz oder Kupfer  
(213. 222. 243) und Zinn (208). An Farben kommen Weiß (146. 249. 294), Rot (für  
das Blut, dazu vielleicht die feurigen Augen des Phobos 145), *κύανος* (167. 249)<sup>22</sup>,  
Blau (265), Schwarz (294, auch 186. 226) und Schwärzlich (167. 300) vor. Die my-  
kenischen Dolche haben nun gezeigt, daß die dortigen Arbeiter schon früh das  
Gold so zu legieren verstanden, daß sich mehrere Nüancen von Rot, Weiß und  
Grau bis zur schwärzlichen Farbe ergaben. Es verdient dabei Beachtung, daß  
Homer dieses Schwarzgold wohl schon sah, aber seine Entstehung nicht begreifen  
konnte (*Σ* 548f.)<sup>23</sup>, während Hesiod nichts merkwürdiges mehr daran zu finden  
scheint. Zwischen beiden Dichtungen liegt also die Einbürgerung dieser Technik;  
oder war etwa die jonische Metalltechnik hinter der von Hellas zurückgeblieben?  
Ich möchte ferner hervorheben, daß sich die Figuren durch die Verschiedenheit  
des Stoffes nicht allein vom Grunde abheben, sondern daß sie auch selbst dadurch  
gegliedert werden: Die silbernen Kentauren und Lapithen führen goldene Waffen,  
und Perseus vollends, selbst aus Gold gebildet, trägt ein bronzenes Schwert an  
schwarzem Bande und eine silberne Tasche mit goldenen Quasten; mithin sind für  
diese eine Figur mindestens vier Farben verwendet. Eine naturwahre Färbung ist  
natürlich nicht durchgeführt; der Metallarbeiter ist zufrieden, wenn er mit dem Bunt-  
weber wetteifert.

Der Dichter scheint selbst gefühlt zu haben, daß seine Schilderung zu rea-  
listisch war, um dem Werke eines Gottes zu genügen. Nicht zufrieden mit dem  
Zähneknirschen und Klirren, wollte er auf ein tüchtiges Wunder nicht verzichten.  
Die zeichnende Kunst kann jeden Läufer darstellen, selbst wenn er nach dem über-  
triebenen Preise der Dichter (z. B. Hesiod. Fr. 221) die Erde mit den Füßen gar

<sup>19</sup>) Milchhöfer, die Anfänge der Kunst in Griechen-  
land S. 144 ff.

<sup>20</sup>) Aus dem Metallstil ging dies später auf die Vasen  
über, z. B. Archäol. Ztg. 1884 T. 15. *Mon. d. I.*  
VI. 8. Durch Granulation scheinen die Punkte  
auf einem Didrachmon von Kroton (Baumeister's  
Denkm. S. 956 Abb. 1124) ausgedrückt. Eine  
goldene Schlange von Mykenä (Schliemann  
S. 330) hat Schuppen von Bergkrystall eingesetzt.

<sup>21</sup>) Nach Götting ist *λαμπρόμενον molestissima repetitio!*

<sup>22</sup>) An einem archaischen Stirnziegel der Akropolis.  
(Rofs, archäol. Aufsätze I. T. 8) sind die Schlan-  
gen bläulich gemalt.

<sup>23</sup>) Dagegen bezieht sich *Σ* 574 αἱ δὲ βόες χρυσοῖο  
*τετεύχτο κασσιτέρου* τε nicht auf eine Legie-  
rung, sondern entweder waren die einen Kühe  
golden, die anderen zinnen, oder man kann nach  
Maßgabe des mykenischen Kuhkopfes daran  
denken, daß die Körper von Zinn, die Hörner  
dagegen golden waren.

nicht berührte, hingegen vermag der Bildner mit dem Schilderer hierin nicht gleichen Schritt zu halten. Damit aber eben das Unmögliche durch die Hand eines Gottes dennoch geschehe, springt Hesiod plötzlich zur Plastik ab. Sein laufender Perseus schwebt frei, ohne den Schild zu berühren (V. 217 ff.). Zur Entschuldigung dieser seltsamen Inkonsequenz oder mindestens zur Erläuterung derselben bieten sich zwei Wege. Einmal könnte Hesiod von aufgenagelten Figuren, wie sie Aeschylus (Sieben V. 524 f.) für den Schild eines Fürsten bezeugt, ausgegangen sein; desgleichen dachte ich unwillkürlich an unsere Stelle, als ich die mykenischen Goldornamente, welche Aphrodite, über welcher Tauben fliegen, darstellen (Schliemann S. 209)<sup>24</sup>, besah; die Tauben sollen nämlich fliegen, der Handwerker aber ersparte sich die Mühe, sie gesondert zu bilden, damit das Anheften nicht erschwert wurde, und schnitt Göttin und Tauben aus einem Stücke. Solche Dinge mußten schon damals auf die Grenzen der Kunst aufmerksam machen. Außerdem wäre es jedoch auch möglich, daß dazumal bereits Nachbarn der Griechen, etwa die kriegerischen Karier, das von Euripides (Phoeniss. 1124 ff.) beschriebene Kunststück, von dem Inneren des Schildes aus die Schildbilder durch Zapfen zu bewegen, kannten und hiedurch die Phantasie der Griechen auf das höchste schreckten. Übrigens wäre eine Verbindung von eingelegter Arbeit und Plastik nicht unmöglich; so hat die Einlage eines mykenischen Dolches nach U. Köhler verschiedene Grundflächen.

Man könnte, wenn man zugibt, daß Hesiod von Bildwerken abhängig war, trotz alledem nicht ohne Grund zweifeln, ob er die Scene zu einem Ganzen vereinigt vor sich gehabt und nicht vielmehr einen wirklichen Schild, der etwa, wie der Leuchter von Kortona, Phobos, von Schlangen (171 ff.) und Tierkämpfen (166 ff.) umgeben zeigte und vom Okeanos (314 ff.) eingefasst war, durch Interpolation verschiedener beliebter Scenen bereichert habe. Allein wie wäre er dann auf den Gedanken verfallen, die breiten Streifen durch dazwischen gezogene Streifen Stahl (V. 141 ff.) malerisch zu gliedern? Wie hätte er daran gedacht, daß der äußerste Streifen (ungerechnet den Okeanos) der reichste sein mußte? Wie wäre er im Stande gewesen, zweckmäßige Andeutungen über das örtliche Verhältnis der Scenen zu machen? Ich muß diese beiden Sätze erläutern, da Hesiods Andeutungen wenig Beachtung fanden. Die Kriegs- und Friedensscenen V. 237—313 sind nämlich, wie Hesiod zu betonen nicht müde wird (V. 270. 285. 296. 305), in einem einzigen Streifen gedacht; wie dies möglich war, deutete ich eben an, wozu ich auch erinnere, daß jede Scene durch ein paar Figuren kurz angedeutet war. Außer der weiteren Gliederung der Scenen (184. 248. 264. 261), bringt der Dichter über die Komposition des Ganzen zwei gleichartige Angaben, welche von einer klaren Vorstellung eines wirklichen Schildes

<sup>24</sup>) Nichts anderes dürfte (mit Zusatz der Flügel) die Bronze von Cortona, welche Dennis (*cities and cimiteries of Etruria* II<sup>2</sup>, 401) als Göttin mit einem Hahn auf dem Kopfe beschreibt, sein. Die Vögel sitzen nie auf dem Kopfe von Göttern; bei den Statuen mußte man dies aus nur zu

bekannten Gründen durch Stacheln verhindern. Ich möchte beifügen, daß ich jetzt *Aristoph. Av.* 515 ἐπὶ τῆς κεφαλῆς (vgl. Jahrbücher f. Phil. Suppl. 14, 15) nicht mehr für unmöglich halte — wenn man darin eine derbe Anspielung auf das sieht, weswegen Gorgias »Pfui, Philomela!« sagte.



Zeugnis geben, nämlich V. 147 ἐπὶ δὲ βλοισσοροῖο μετώπου (des Phobos) δεινὴ Ἔρις πεπότητο, welche natürlich nicht für sich allein war, sondern, wie der Beisatz κορύσσοῦσα κλόνον andeutet, zu dem durch eine Interpolation getrennten Kampfe V. 154—160 gehörte, dann V. 236f. ἐπὶ δὲ θεινοῖσι καρήνοισι Γοργαίοις ἐδονεῖτο μέγας Φόβος, οἱ δ' ὑπὲρ αὐτέων ἄνδρες ἐμαρνάσθη. Homer begnügt sich dagegen, weil er nicht so unmittelbar für das geistige Auge des Hörers schildert, mit dem unbestimmten ἐν δέ.

Gab es aber nun in der That je solche Schilde? Es versteht sich von selbst, daß wirkliche Schutzwaffen jederzeit nur einen mäßigen Schmuck erhielten<sup>25</sup>. Allein an Zierschilden war kein Mangel. Ich will auf die Schilde der Athenastatuen nicht eingehen, aber man weihte z. B. nach einem großem Siege nicht bloß wirklich erbeutete Schilde, sondern als Symbol der Beute Prachtschilde, welche gleichzeitig die Tempelwände zu verschönern bestimmt waren<sup>26</sup>. Diese Sitte reicht von der heutigen Aja Sophia, wo nach dem Gebote des Islam goldene Buchstaben die Figuren vertreten, bis mindestens in das achte Jahrhundert v. Chr. hinauf; ein assyrisches Relief zeigt nämlich einen Tempel mit großen Schilden, welche einen Löwenkopf in der Mitte haben, verziert<sup>27</sup>. Den gleichen Schmuck erhielten die Paläste, nachdem die kriegerischen Waffen aus dem Megaron in die Waffenkammer versetzt waren. Nicht nur zeigt z. B. die Prachtvase von Canosa (Arch. Ztg. 1847 T. III) einen Palast mit Schilden dekoriert, nicht bloß verwendet die spätere Architektur nach diesem Muster die Disken; wieder bietet der Orient ein altes Zeugnis: Salomon ließ für sein prächtiges Libanonhaus zwei- oder dreihundert stark mit Gold überzogene Schilde machen (1 Kön. 10, 16f. 2 Chron. 9, 16), die nicht allein wertvoll, sondern auch kunstreich gewesen sein müssen, weil Roboam sie nach ihrem Raube in Bronze nachbilden ließ (1 Kön. 15, 27). Sie hingen jedenfalls an den Wänden und wurden nur zu großen Paraden herabgenommen<sup>28</sup>. Aus den Palästen ging dieser Brauch auf die Wohnungen der Toten über, weshalb aus Italiens Gräbern so viele Prachtschilde von reich verziertem Bronzeblech hervorkamen<sup>29</sup>; wie solche angebracht waren, zeigt die *Tomba degli scudi* in Corneto mit ihrer Darstellung von vierzehn Schilden. Allerdings ist nichts von dem Erhaltenen so prächtig wie der hesiodische Schild; trotzdem wäre dessen Möglichkeit zu leugnen, voreilig. Ich erinnere wieder an Athenes Schild, und wie man den Göttinnen prachtvolle Gewänder mit eingewebten Figuren und nicht ornamentierte Buntwebereien umhing. Warum sollte nicht ein »goldreicher Fürst« solch ein Kunstwerk der Gottheit geweiht oder

<sup>25</sup>) W. Heintz, Fuchs, *de ratione quam veteres artifices imprimis vasorum pictores in clipeis imaginibus exornandis adhibuerint*, Göttingen 1852; die ältere Literatur ist bei Schlichtegroll, über den Schild des Hercules, Göttingen 1788, S. 37\* verzeichnet.

<sup>26</sup>) So weihten die Athener nach der Schlacht von Marathon goldene Schilde nach Delphi (Pausan. 10, 19, 4); über Schilde aus ornamentirtem Blech

s. Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia S. 79f.

<sup>27</sup>) Botta, *monumenti de Ninive* pl. 140. 141.

<sup>28</sup>) Jesaja 22, 8 besagt nur, die Kriegsnot werde so hoch steigen, daß man selbst diese Prachtwaffen hervorsuchen müsse.

<sup>29</sup>) Orsi, *Atti e memorie della r. deputazione di storia patria di Romagna* 1883 p. 1—75.

wohl gar an hohen Festen selbst im Paradezuge getragen haben? Es ist freilich kein Wunder, daß solche Kostbarkeiten die Tempel nicht überdauerten.

Bei der Unsicherheit der Chronologie der ältesten Denkmäler wäre es von großer Tragweite, wenn wir die Zeit der Aspis genauer könnten. Löschcke (Arch. Ztg. 1881 Sp. 46) setzt die Bildwerke, welche der Verfasser vor Augen hatte, in das Ende des siebenten Jahrhunderts. Dagegen muß der Literaturhistoriker daran erinnern, daß schon um 580 Stesichoros die Dichtung als hesiodisch kannte (Gesch. der griech. Lit. I S. 181), so daß sie nicht lange nach dem achten Jahrhundert entstanden sein kann. Dieser *terminus ante quem* ist bei dem Mangel jedwedes anderen objektiven Datums für die Entwicklungsgeschichte der dekorativen Kunst von höchster Wichtigkeit, zumal da das von Hesiod geschilderte Kunstwerk innerhalb der kümmerlichen Ueberlieferung Epoche macht. Während zur Zeit der Theogonie, wie die Beschreibung von Pandoras Diadem (V. 582 *κνώδαλ' ὄσσ' ἤπειρος πολλά τρέφει ἤδὲ θάλασσα*) zeigen dürfte, noch der geometrischmykenische Stil mit seinen Rehen, Pferden, Wasservögeln, Fischen u. s. w. geherrscht zu haben scheint, steht der »Schild« gerade am Anfange der Darstellung mythologischer Geschichten. Hier werden nämlich gerade die zwei Sagen gewählt, welche zum Stil des Schildes am besten passen. Eine Schlacht, für eine Frieskomposition jederzeit ein erwünschtes Thema, ist für die älteste Kunst nur individualisierbar, wenn die eine Partei durch übernatürliche Bildung leicht erkennbar ist; daher die alte Vorliebe für die Kentauren! Ferner wußten die Künstler schon früh, daß für Rundwerke laufende Figuren sich vorzüglich eignen, weil sie den Beschauer zur zusammenhängenden Betrachtung des ganzen Kreises locken<sup>30</sup>. Da die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden augenscheinlich weniger populär war, lag hiefür unter den Sagen Perseus' Flucht am nächsten. Wie dieser Stoff manchmal sogar rein dekorativ genommen wurde, zeigt eine schwarzfigurige Schale des *Museo Gregoriano* (in der Reihe Nr. 173 n), wo eine Reihe laufender Figuren von einer Gorgone verfolgt wird. Die beiden Mythen sind also nicht nach Belieben, sondern aus bestimmter künstlerischer Absicht gewählt und bilden das erste Stadium mythologischer Darstellungen.

Da wir in der ältesten Vasenmalerei<sup>31</sup> und der archaischen Plastik eine böotische Stilnüance zu unterscheiden gelernt haben, will ich nicht schließen, ohne auch über die Heimat der Aspis etwas gesagt zu haben. Diese ist unzweifelhaft Böotien, vielleicht darf man sagen, Theben<sup>32</sup>. Daß der Schild selbst nicht importiert war, deutet der Dichter selbst an, wenn er der friedlichen Stadt V. 272 sieben Thore zuspricht. Ovids Metamorphosen enthalten in der Schilderung eines Kunstwerkes (13, 685f.) sozusagen ein Scholion dazu: *Urbs erat et septem posses ostendere portas; hae pro nomine erant et quae foret illa, docebant.*

<sup>30</sup>) Z. B. werden auf zwei Bronzeschalen von Nimrud Hasen von Hunden gejagt (Layard, *monuments of Niniveh, second series*, pl. 61. 64); mykenische Vasen sind von einem Streifen laufen-

der Tiere (z. B. Schliemann T. X, 41) oder schwimmender Vögel (z. B. Schliemann T. X, 45) eingefasst.

<sup>31</sup>) Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia S. 8.

<sup>32</sup>) Gesch. der griech. Lit. I, S. 181.



Vielleicht scheint meine Untersuchung denen, welche von Deiters' Zerkleinerung des »Schildes« wissen, auf unsicherem Boden zu ruhen; ich muß mich hier mit der Versicherung begnügen, daß außer jenen Homerversen (157—59) keine andere größere Interpolation beweisbar ist als V. 149—53. 255—57. 261—63; diese haben aber bezeichnender Weise nicht den geringsten archäologischen Wert.

München.

Karl Sittl.

## ZUR BRONZESTATUE EINES FAUSTKÄMPFERS IN ROM.

(Antike Denkmäler I, 1887, Taf. 4.)

So sehr man mit der beigegebenen Deutung der Statue als der eines Faustkämpfers in Ruhe nach eben ausgefochtenem Kampfe einverstanden sein muß, so wenig einleuchtend erscheint mir eine Einzelheit in der Auffassung des Motivs. Es heißt: »Der Mund erscheint zum Sprechen geöffnet, der Mann scheint mit einer Person, die man sich neben ihm zu denken hat, sei es mit einem Gegner, sei es mit einem Kampfrichter zu hadern. Nase und Ohren sind von Faustschlägen breitgedrückt; die im Vergleich mit der Unterlippe etwas zurückstehende Oberlippe läßt darauf schließen, daß die oberen Vorderzähne ausgeschlagen sind«.

Zunächst ist, wenigstens nach der Abbildung, die Nase nicht »breit« gedrückt, sondern scheint vom Nasenbein an einen Verlust an Masse erlitten zu haben; richtiger wäre gesagt: eingedrückt. Damit aber ist ein Zweifel gehoben, welcher sich aufdrängt, wenn man diesen völlig ruhig dasitzenden, sicher ermüdeten Mann sich hadernd vorstellen soll. Das würde wol ohne Gesten nicht abgegangen sein. Auch scheint nicht nur die Oberlippe zurückzustehen, sondern der ganze Unterkiefer ist etwas vorgeschoben: eine Mundhaltung, wie man sie an Personen beobachten kann, welche am Stockschnupfen leiden.

Wir schließen daraus, daß das Motiv unserer Kämpferstatue völlig in sich abgeschlossen ist: die Nase ist dem Faustkämpfer bedenklich eingedrückt, er kann entweder nur schwer oder gar nicht durch sie atmen, muss also notwendig den Mund öffnen, um seiner Lunge Luft zuzuführen.

Christian Belger.

## „ATHENA UND MARSYAS.“

Von Herrn J. C. Morgenthau in New-York erhalten wir die folgende Mittheilung.

»Im *Bullettino dell' Inst.* 1873 S. 169 beschrieb Lüders eine Vase als mit einem auf die Myronische Gruppe des Marsyas und der Athena bezüglichen Bildchen versehen; die Vase befand sich damals in athenischem Privatbesitz. Von Lüders Beschreibung machte v. Sybel<sup>1</sup> Gebrauch, dem Lüders noch ein Mal die Richtigkeit seiner Beschreibung versichert hatte, und kurz bezog sich darauf E. Petersen<sup>2</sup>; v. Sybel erhielt bereits die Angabe, die Vase sei inzwischen nach Amerika gelangt und einstweilen war sie verschollen. Bei einem Besuche des *Metropolitan Museum of Art* in New-York entdeckte ich daselbst eine Vase mit einem anscheinenden Bildchen des Marsyas und der Athena und Herrn Cand. phil. Bruno Sauer aus Leipzig verdankte ich sodann den Nachweis der Identität beider Vasen. Ich erfuhr, daß das Exemplar in New-York mit einer kleinen Sammlung attischer Vasen im Jahre 1874 von Herrn Samuel G. Ward dem Museum geschenkt sei<sup>3</sup>. Mit großer Bereitwilligkeit gestattete mir Herr Professor Hall eine Durchzeichnung des merkwürdigsten Theiles des Vasenbildes zu nehmen.

Wenn ich die ganze Vase mit ihrer Malerei hier noch ein Mal beschreibe, so geschieht es um einige Ungenauigkeiten der früheren Beschreibung zu berichtigen; namentlich muß aber die Mittheilung jener meiner Durchzeichnung von Interesse sein wegen der vermeintlichen Beziehung auf die myronische Gruppe.

Die Vase (0,37 m. hoch) ist nicht ein Kantharos, sondern eine Pelike, ähnlich der Form Furtwängler Verz. der Berliner Vasens. Taf. IV, Fig. 52. Sie ist ohne alle Ergänzungen; nur der Hals war abgebrochen, ist aber ohne fremde Zusätze wieder zusammengestückt.

Das Bild, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, ist frei und schön gezeichnet, etwa aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr.

In der Mitte liegt auf einer Kline, nach links gelagert, der bärtige, bekränzte Dionysos; sein Oberkörper ist nackt, sein Unterkörper von einem leichten Gewande bedeckt; er lehnt auf zwei Kissen, von denen vorn der linke Arm lässig herabhängt.

---

<sup>1</sup>) Athena und Marsyas. Gratulationsschrift der Universität Marburg an das archäol. Institut 1879. S. 15.

<sup>2</sup>) Archäol. Zeitung 1880, S. 25, Anm. 1, d.

<sup>3</sup>) Sechs attische Lekythen dieser Sammlung sind veröffentlicht im *American Journal of Archaeology* Vol. II, pl. XII, 6—11. Vergl. S. 396 ff.



In der ausgestreckten rechten Hand hält er einen Kantharos; vor der Kline steht ein niedriges Gestell mit Speisen.

Links vom Dionysos und zwar vor dem unterm Ende der Kline, so daß er zum Theil die Füße des Gottes verdeckt, steht ein nackter bekränzter Jüngling<sup>4</sup>. Er hält in der herabhängenden linken Hand ein siebartiges Geräth, in der Rechten eine Oinochoë über einem Krater<sup>5</sup>, von dem gleich die Rede sein soll.

Der Jüngling wendet seinen Kopf nach links, einem alten Satyr entgegen; dessen Haar, Bart- und langer Pferdeschwanz sind weiß gemalt; er ist mit einem Thierfell, das auf der rechten Schulter geknüpft ist, bekleidet; stehend hält er die rechte Hand in die Hüfte gestützt, läßt die Linke unter dem Fell herabhängen und stützt sich mit der linken Achsel auf einen langen Stab, dessen unteres Ende hinter dem schon erwähnten Krater verschwindet, welcher zwischen dem Jüngling und dem Satyr am Boden steht, bis zur Kniehöhe der Figuren reichend; er ist mit Wein gefüllt zu denken und der jugendliche Mundschenk will aus ihm dem Gotte den Becher füllen.

Rechts hinter Dionysos steht endlich noch ein junges Mädchen in langem gegürtetem Chiton; sie hält in der rechten Hand eine flache Schale mit Früchten und wendet sich dem Gotte zu.

Hinter der Kline ist ein Hügel angedeutet, von dem ein Weinstock mit weißen Blättern und Trauben aufwächst.

Die Rückseite der Vase zeigt drei bekränzte Jünglinge im Mantel von ganz flüchtiger Ausführung.

Auch eine Einzelheit des äußerst sorgfältig und sauber ausgeführten Hauptbildes ist als Nebenwerk nur flüchtig hingeworfen, die zwei Figuren, mit denen der



<sup>1</sup>/<sub>1</sub>

am Boden stehende Krater geschmückt ist. Umgekehrt wie bei dem Vasenbilde selbst ist der Krater roth, die Figuren auf ihm in dünner und an einzelnen Stellen dicker aufgetupfter schwarzer Farbe gemalt; es ist die vermeintliche Gruppe des Marsyas und der Athena.«

Wenn wir die Bause des auf der Vase dargestellten Kraters, wie sie uns Herr Morgenthau zur Verfügung gestellt hat, hier in Facsimile wiedergeben, so sieht man, daß an die Gruppe des Myron hier keineswegs zu denken ist.

Es ist ein Satyr, der in lebhafter Bewegung vor einer Mainade, welche dem Thyrsos vor sich aufgestützt hält, zurückweicht. Eine solche hundert-

<sup>4</sup>) In der früheren Beschreibung ist diese Figur ganz übergegangen.

<sup>5</sup>) Nicht ein Kantharos, wie es in der früheren Beschreibung heißt.

fach geläufige Darstellung kam dem Maler gewiß leichter zu ganz nebensächlichem Zierrathe in den Pinsel, als die Reminiscenz eines berühmten Kunstwerkes. Dafs das Motiv der Satyrfigur dem der myronischen Statue äußerlich gleicht, kommt auch sonst ähnlich vor, wie Overbeck (Gesch. der griech. Plastik I<sup>3</sup>, S. 240, Anm. 165) mit einem Beispiele belegt; ein anderes habe ich mir von einem Krater im Louvre ohne genauere Nachweisung einmal bemerkt.

Conze.

---

#### BERICHTIGUNG.

Seite 110 ist der auf das Wort ἐσχάρᾳ folgende Satz Zeile 14 bis 16 zu streichen.

Emanuel Löwy.

---



## BERICHTE.

### ERWERBUNGEN DES BRITISH MUSEUM IM JAHRE 1886.

#### Die Funde von Naukratis.

Aufser Stücken, welche bereits von Flinders Petrie in dem dritten *Memoir of the Egyptian Exploration Fund* veröffentlicht sind, erwähnt der Bericht eine Kylix mit schwarzen Figuren: Odysseus unter dem Widder.

#### Alterthümer aus Karpathos, gefunden bei Burgunte.

Eine archaische weibliche Figur aus Stein von roher Arbeit.

13 Thongefäße, darunter zwei mit rothen Figg. auf schw. Grunde.

2 Deckziegel mit schwarzer Malerei.

1 Amphorenhenkel mit dem Stempel ΣΩΚΡΑΤΕΥΣ.

[So weit scheinen die Gegenstände zu dem Funde von Karpathos zu gehören.]

#### Aus einem Grabe bei Sesto Calende.

Thongefäße und Bronze-Schmuckgegenstände.

#### Bronze.

Rechtes Spielbein der kolossalen Statue eines Kriegers, etwas über dem Knie abgebrochen; es fehlen die Zehen und noch Etwas vom Fusse. Auf der Beinschiene ein archaisches Gorgoneion. Das Ganze von außerordentlicher Schönheit und aus der großartigsten Zeit griechischer Skulptur. — Dazu 13 angeblich mitgefundene Bruchstücke von Gewandung und Panzer. Gefunden 1859 in Großgriechenland. (*Journal of hellenic studies* VII, Taf. 69.)

Bekleidete weibliche Figur, Statuette. Von Tel Mogdän im Nildelta.

4 Oinochoai. Aus Galaxidi.

Nadeln. Aus dem Tiber.

Stempel *M. Aurelius Cocceius*. Aus Malta.

Stempel mit rohen Mustern. Aus Smyrna.

#### Blei.

Modell eines Wagens mit zwei Pferden. Aus Smyrna.

Relief, zwei Ziegen. Aus Beyrut.

#### Gold.

2 Paar Ohrringe aus geflochtenem Draht. Aus Bubastis.

#### Marmor.

Vordertheil eines Pferdes, anscheinend Theil eines Viergespanns; lebendige Arbeit. Aus Lanuvium. (*Archaeologia* XLIX, 2, S. 367.)

Attisches Grabrelief. Auf einer Vase, die von einer geflügelten Sphinx getragen wird, zwei Krieger mit den Inschriften Ἀρχιάδης Ἀγνούσιος. Πολεμόνικος Ἀθμονεύς. *C. i. gr.* 552. Kumanudis 32.

Eros den Bogen spannend. Torso.

Kopf des jungen M. Brutus. Aus Rom.  
 Kopf des jüngeren Drusus. Aus Kyrenia (Cypern).  
 Kleiner Stöf sel, dessen Untertheil mit einem Zweige umgeben ist und die  
 Inschrift ΡΟΔΟΚΛΑΥΣΙΝΑΕ trägt. Aus Rhodos.  
 Zwei Bruchstücke griechischer Inschriften, das eine von einer Namenliste.  
 Aus Erythrae.

## Thon.

Knieendes Kameel mit Körben, Rundfigur. Aus Syrien.  
 Silensmaske. Aus Samos.  
 Bruchstück mit einem Ochsenkopfe.  
 Stempel von einem schönen Intaglio, Aphrodite darstellend. [Vergl.  
 unten S. 205.7].  
 Amphorenhenkel mit Stempeln.  
 Untertheil einer Vase in Form einer archaischen weiblichen Büste.  
 Von Rhodos.  
 Bruchstücke von Sarkophagen mit alterthümlicher Malerei. Aus Klazomenai.  
 (Vergl. *Journal of hellenic studies* IV, S. 19f.)  
 Gefäße mit Malerei primitiven Stils aus Kalymnos, darunter eine Amphora  
 mit Linearmustern und einem Friesen von Thierfiguren.  
 Gefäße mit Malerei im Stile der Thonware von Ialysos.  
 Gefäß, vielleicht für Farben. Aus Samos.  
 Gefäß mit senkrechtem Schlitz im Nacken. Aus Puzzuoli.  
 Askos mit zwei Anthemien.

Kleine Schale samischer Art, an der Seite ΚΛΕΥΒΟ  
 ΥΛΟΥ gestempelt. Aus  
 Alexandria.

Etruskisches Gefäß, schwarz, mit eingeritzter Zeichnung und einer Satyrmaske  
 in Relief.

## Porzellan.

Bruchstück, grün, in Flachrelief zwei Sphinxen einander gegenüber und ein  
 Palmbaum; darüber Theil einer Inschrift ΕΡΑΠΠΙ. Aus Alexandria.

## Elfenbein.

Bekleidetes weibliches Figürchen, auf einen Cippus gelehnt. Aus Bubastis.

## Glas.

Aryballos, buntfarbig. Aus Samos.

## Bernstein.

Halskette von 53 Perlen. Aus Cumae.

## Geschnittene Seine.

Kegelförmiger Chalcedon: Zwei Adler fressen einen Hasen. Aus Kara-Hissar.  
 Schwarzer Stein in Skarabaenform mit roher Zeichnung: ein Mann hält zwei  
 Pferde am Kopfe, auf jedem derselben eine kleine Figur. — Speckstein in Skarabaen-  
 form, die convexe Seite in Form eines Negerkopfes, die Unterfläche mit einem  
 geometrischen Muster. — Skarabaeus, grüner Jaspis: Mann und Löwe kämpfend. —  
 Intaglio, rother Jaspis: Figur der ephesischen Artemis. — Intaglio, rother Jaspis: Löwe  
 und fliegender Vogel. — Aus Tyrus.

Intaglio, Chalcedon, Bruchstück: eine sitzende weibliche Figur liest in einer  
 Rolle; vor ihr steht eine Leier auf einem Cippus, an den ΕΡΩC geschrieben ist.  
 Aus der Sammlung Beresford-Hope. (Raspe 3479. *The new Amphion* S. 28.)

Intaglio, rother Jaspis: Hekate. — Intaglio, Sardonyx: Fortuna. — Intaglio,



Chalcedon: Kopf des Perseus (Flügelhut, Harpe). — Intaglio, Sardonyx: Löwe. — Intaglio, grüner Schiefer: ein Jüngling mit einem Pferde. —

Malerei,

Stuckbruchstück mit dem Reste von fünf Inschriftzeilen:

CPΓ Ε  
ΔΕΞΙΚΑ  
ΧΩΤΙC  
ΑΡΤΕΜΙ  
ΔΙΚΙ'

Auszug aus A. S. Murray's Bericht an das Parlament.

## ERWERBUNGEN DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN IM JAHRE 1886.

### I. SAMMLUNG DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN SCULPTUREN UND ABGÜSSE.

#### A. ORIGINALE.

1. (1378.) Capitell einer Halbsäule. Kalkstein. h. 0,18. Aus Tarent. — An der Vorderseite eine Nike. Vermutlich von einem Grabmal; vgl. Verzeichniss der antiken Sculpturen n. 999a. Spätgriechisch.

2. (1379.) Löwenkopf. Kalkstein. h. 0,17. Aus Tarent. — Wasserausguß mit Zapfen zum Einlassen. In der Mähne gelbe, am Auge und Maul rothe Farbspuren. Spätgriechisch.

3. (1380.) Reliefbruchstück. Kalkstein. h. 0,105. br. 0,09. Aus Tarent. — Erhalten ist die r. obere Ecke mit dem Oberkörper eines stehenden nach l. gewendeten Jünglings, der mit dem Mantel bekleidet ist; der r. Unterarm war (zur Handreichung?) erhoben. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. I, 1886 S. 129, A, 4.

4. (1381.) Linker Fuß auf der Plinthe, Statuenbruchstück. Pent. M. h. 0,205. Aus Rom. — Von einer Kopie der Athena Parthenos. Vgl. Antike Denkmäler I, zu Tafel 3.

5. (1382.) Vierzehn kleine Bruchstücke von der Architectur des ionischen Tempels bei Mesa auf Lesbos; z. T. mit Farbspuren. Trachyt. Gehören zu den im Verzeichniss n. 1004 aufgeführten Stücken. Griechisch.

6. (1383.) Das Inschriftfragment Athen. Mitth. XI, 1886 S. 291, 58. Aus Eresos.

7. (1384.) Flechtband. Marmorfragment von der Ruine 'ς τῇ Μάνα auf Lesbos. h. 0,12. br. 0,12. Römisch. — n. 5—7 Geschenk.

Außer diesen Einzelerwerbungen gingen der Sammlung gegen Ende des Jahres die Fundstücke zu, welche den Königl. Museen bei den Ausgrabungen zu Pergamon bei deren Abschlusse zuerkannt wurden. Ein Bericht darüber ist zur Zeit noch nicht zu liefern.

#### B. GIPSABGÜSSE.

1. (2050.) Grabinschrift des Allenius, Pais, *Supplementa italica* n. 613. — Vicenza. Geschenk.



2. (2051.) Unbärtiger Herakleskopf und eine l. Hand mit dem Reste einer Keule. Bruchstücke einer Kolossalstatue aus Äquum. Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IX, 1885 Tafel I. S. 55. — Sinj in Dalmatien.
3. (2052.) Die Reliefs mit einer Götterprocession von dem korinthischen Puteal. Dodwell, *Class. tour through Greece* II S. 200. Michaelis *Anc. Marbles in Great Brit.* S. 160. — Das Original ist verschollen.
4. (2053.) »Hygieia«, attischer Mädchenkopf. Sybel n. 640. Athen. Mitth. X, 1885 Taf. 9. S. 266. — Athen.
5. (2054.) Restaurirter und bemalter Abguß des olympischen Heraköpfchens aus Terracotta. Friederichs-Wolters 310.
6. (2055.) »Apollon«, Broncestatue. — Berlin, Verzeichnifs n. 1.
7. (2056.) Hermaphrodit, Statue aus Pergamon. Beschreibung der pergamen. Bildwerke. 7. Aufl. 1885. S. 27. — Konstantinopel.
8. (2057.) Relieffragment mit der Ansicht eines korinthischen Tempels und eines Rundgebäudes. Fleury, *le Latran* pl. LVI. Matz-Duhn n. 3533. — Rom, Lateran.
9. (2058.) Relieffragment, auf dem links von einem Baume Artemis(?), rechts zwei lebhaft bewegte auf dieselbe schauende Männer, endlich ein fliegender Adler dargestellt sind. Matz-Duhn n. 3737. — Rom.
10. 11. (2059. 2060.) Herakles die Kentauren verfolgend und zwei um ein Ornament gelagerte Sphinxen. Architravreliefs vom Tempel zu Assos. Clarke, *Investigations at Assos* pl. 15. 16. Vgl. Fr.-W. n. 11. 12. — Boston. Geschenk des *Museum of fine arts* daselbst.
12. (2061.) Betender Knabe, ohne die am Original modern ergänzten Arme. Broncestatue. — Berlin, Verzeichnifs n. 2.

O. Puchstein.

## II. ANTIQUARIUM.

### A. TERRACOTTEN.

1. (Inv. 8019.) Gruppe eines Jünglings, der ein Mädchen entführt, indem er es emporgehoben hat und im Begriffe ist es wegzutragen. Wahrscheinlich aus Kleinasien. Erworben auf der Versteigerung der Sammlung Hoffmann in Paris; photographisch abgebildet im Auctionscataloge dieser Sammlung (von W. Fröhner), Paris 1886, pl. XVI No. 73. Höhe 0,242.

Diese vorzüglich componierte Gruppe gehört zu den wenigen ähnlicher Herkunft, an deren Ächtheit nach meiner Ansicht nicht gezweifelt werden kann. Sie ist nach Technik und Stil vollkommen verschieden von jener Gattung sehr effectvoller sog. kleinasiatischer Gruppen, die auch ich, wie in der Junisitzung der archäologischen Gesellschaft dargelegt wurde, für gefälscht halte. Dagegen gehört z. B. die in jenem Auctionscataloge der Sammlung Hoffmann pl. VII No. 47 abgebildete Eberjagd zu derselben seltenen Gattung echter Terracottagruppen aus Kleinasien wie die hier besprochene.

Die Gruppe ist aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt; Kleinigkeiten sind ergänzt. Der Hals des Mädchens z. B. war von Rumpf und Kopf getrennt und ist jetzt durch schmale Gipsschichten mit beiden verbunden. Der Kopf des Jünglings war ebenfalls gebrochen, passte jedoch genau auf. Das starke Roth der Lippen mag erst in neuerer Zeit aufgetragen sein. Sonst sieht man nur noch antike Reste der braunrothen Färbung der Haare des Jünglings und der Fleischfarbe desselben. Die ganze Gruppe war mit dem gewöhnlichen weißen Ueberzuge bedeckt.

Wie ein statuarisches Rundwerk ist die Gruppe behandelt und auch auf der Rückseite völlig ausgeführt. Ein Brennloch ist nicht vorhanden. Als Stütze ist ein von vorne kaum sichtbarer Felsblock benutzt, der sich an das linke Bein des Jünglings anschließt.



Abgesehen von den allzu dicken Unterbeinen der männlichen Figur (die an den Werken dieses Stiles mehrfach zu bemerken sind) zeichnet sich die Gruppe durch eine seltene Harmonie und Richtigkeit in allen Formen aus; und ebenso wahr als schön sind die Bewegungen, die des kühnen Räubers sowohl wie die der zarten Jungfrau, die schon jeden Widerstand aufgebend ohnmächtig Arm und Kopf hinsinken lässt. Der dichte Kranz aus langen spitzen Blättern, welchen das Mädchen trägt, wird für die Deutung nicht ohne Belang sein. Unter den verschiedenen Benennungen, die man vorschlagen kann, mag wol die als Hades und Persephone trotz der Unbärtigkeit des Räubers am meisten für sich haben; doch wird auch sie sich nicht beweisen lassen.

2. (Inv. 8020.) Knieender Silen. Angeblich aus Tanagra. Ehemals in der Sammlung Lecuyer und abgebildet *collect. Lecuyer* pl. H (mit Text von Cartault); aus der Sammlung Hoffmann in Paris, Catalog No. 45, erworben. Beistehend abgebildet. Höhe 0,11.



3/4

Die Figur entbehrt des Brennloches und scheint massiv zu sein. Die Rückseite ist modelliert, jedoch flüchtiger behandelt. Von der Färbung sind Reste erhalten; der Körper war röthlich, der Bart rothbraun, die Lippen rosa. Der Thon ist nicht der der tanagräischen Terracotten, es scheint vielmehr der attische zu sein.

Das besondere Interesse dieser sehr lebendig gearbeiteten Statuette besteht darin, daß sie die wenig modificierte Copie einer Stützfigur vom athenischen Theater ist<sup>1</sup>. Die Rolle, auf welche jene die rechte Hand stemmt, ist hier weggelassen und durch eine nicht näher charakterisierte kleine Erhöhung ersetzt. Wesentlicher ist der Unterschied in der Haltung des Kopfes. Die Statue des Theaters ist ein architektonisch verwandter wirklicher Träger; der Silen trägt mit dem Nacken die schwere Last eines Gesimses, sein Kopf fällt ihm nach seiner Rechten abwärts.

Die Terracottafigur, die nichts tragen sollte, lässt den Oberkörper aufgerichtet und den Kopf nach ihrer Linken emporgewendet sein. Der Silen aus Thon scheint mit munterer Geberde etwas auf der linken Hand emporzuhalten und anzubieten. Indess fehlen alle Spuren von einem Gegenstande auf der linken Handfläche; die Finger sind abgebrochen.

Eine andere Verschiedenheit besteht in der Bildung des Kopfes selbst, der an der Theaterstatue zwar eine Glatze aber reiches Hinterhauptaar zeigt, während in der Terracotte der Kopf völlig kahl ist. Verschieden ist endlich auch das Fell, das dort wie eine Chlamys auf der rechten Schulter geknotet ist, hier aber nur auf der linken Schulter und auf dem Rücken sichtbar wird.

Von der Beliebtheit dieser für das athenische Theater geschaffenen Compo-

<sup>1</sup>) *Mon. d. Inst.* IX, 16. Auch von Cartault a. a. O. citirt; was derselbe sonst noch anführt, ist indess nur entfernt verwandt.



sition legt auch eine 1874 zu Rom gefundene Wiederholung Zeugnis ab<sup>2</sup>. Dieselbe giebt die athenische Statue ziemlich genau, doch mit vertauschten Seiten wieder, sodaß also das linke Knie auf der Erde ruht. Vermuthlich folgte der Copist einer uns nicht mehr erhaltenen Pendantfigur am attischen Theater. Er gab seinem Silen einen Schlauch zu tragen, der durchbohrt war; die Statue zierte also einen Brunnen, und die Römer werden diesen Silen Marsyas genannt haben. Die für die Brunnenfigur wenig passende Rolle unter der aufgestützten Hand hat der römische Copist beibehalten.

3. (Inv. 8021.) Terracottaform für ein Votivrelief. Aus Tarent. Aus der Sammlung Hoffmann in Paris (Catalog No. 100) Höhe 0,28. S. beistehende Skizze, die nach einem Ausgusse aus der Form gezeichnet ist.

In einer von einem Giebel bekrönten Aedicula steht eine Kline, deren Beine jedoch nicht angegeben sind. Auf ihr lagern zwei Jünglinge (die Dioskuren), die dicke Blumenkränze mit Bändern auf dem Kopfe zu tragen scheinen; sie haben den Mantel um den Unterkörper geschlungen und halten in der Rechten jeder eine Schale. Links in der Ecke erscheinen zwei Pferdeköpfe. Am oberen und unteren Ende der Kline steht je eine schlanke Amphora. Zur Deutung vgl. meine Einleitung zu den Sculpturen der Sammlung Sabouroff, S. 27, Anm. 9, wo dies Stück bereits erwähnt ist.

Die Formen erscheinen im Abdruck sehr stumpf; es war offenbar darauf gerechnet, daß das aus der Form gewonnene Relief durch freie Modellierarbeit erst seine Vollendung erhalte. Der Stil läßt auf die sog. gute Zeit, wohl das 4. Jahrhundert, schließen.

Auf der Rückseite las Fröhner im Cataloge die eingritzten Buchstaben MYΘΑΑ. Seitdem hat die Rückseite gelitten und man sieht jetzt nur ΑΑΑ.

4. (Inv. 8022.) Terracottaform aus Tarent. Aus der Sammlung Hoffmann in Paris (Catalog No. 101). Zwei Fragmente, ein größeres (welches nebenstehend abgebildet ist) und ein kleineres, von einer flachen Scheibe von ungefähr 0,34 Durchmesser.

Um einen Kreis in der Mitte, der durch ein Gorgoneion ausgefüllt gewesen scheint, laufen drei concentrische Streifen mit Ornamenten, deren schöner Stil die



1/2



1/3

<sup>2</sup>) Bull. della commiss. municipale. Roma 1875, tav. XIV/XV, 1; p. 135 ff.



Scheibe wohl noch in's 5. Jahrhundert weist. — Ob die Scheibe dazu diente auf zu weihenden Kuchen abgepresst zu werden?

5. (Inv. 8023.) Fragment einer Terracottaform in Scheibengestalt. Aus Tarent. Sammlung Hoffmann No. 102. L. 0,12. Dargestellt ist eine Kugel mit Strahlen, ein Halbmond und darüber 6 Kugeln, denen rechts wohl noch eine 7. folgte, so daß also Sonne, Mond und Planeten gebildet waren. Darunter ein undeutliches Thier, etwa Hund oder Schaf; die oberen Theile zweier schlanken Amphoren der Art wie die auf der vorigen Form dargestellten, und einige unklare Reste; ferner zwischen Sonne und Mond drei verticale in Spiralen gewundene kurze Stäbe, die ich nicht zu deuten weifs.

6. (Inv. 7973.) Kleine Gruppe aus Tarent. Geschenk. Höhe 0,10.

Auf einer Matratze liegen ein Knabe und ein Mädchen nebeneinander, den linken Arm auf Kissen gestützt; ihr Oberkörper ist entblößt, der Unterkörper vom Mantel bedeckt. Vor ihnen liegen Früchte und Kuchen; das Mädchen hat einen Becher in der Rechten; beide sind mit dichten Kränzen von Epheublättern, Früchten und Binden geschmückt. Das linke Ende der Gruppe fehlt. Reste von Bemalung mit Rosafarbe an Mänteln, Kissen und Früchten.

7. (Inv. 7974.) Fragmentierter breiter Griff eines Beckens. Aus Myrina. Geschenk. — Merkwürdig durch einen an zwei Stellen angebrachten aus einem Stempel gepressten weiblichen Kopf in Relief. Der schöne, etwa Aphrodite darstellende Kopf zeigt hinten aufgenommenes Haar und einen Ohrring; er erinnert an Münztypen des vierten Jahrhunderts. Wahrscheinlich diente ein geschnittener Stein als Stempel.

8. (Inv. 8004.) Fünfzehn kleine meist fragmentierte Terracotten. Auf der Stätte einer antiken Stadt bei Jenitze unweit Pergamon gefunden.

Bemerkenswerth ist besonders die hierunter links abgebildete primitive Figur eines Mannes mit spitzer Mütze wegen der grossen Aehnlichkeit mit den primitiven Terracottafiguren von Olympia. Auch ein primitives Pferd ist den olympischen sehr verwandt.



$\frac{1}{2}$



$\frac{1}{2}$



$\frac{1}{2}$

Interessant ist auch die beistehende Carricatur des sog. Todtenmahl-Schema's. Der mit dem Kopfe auf der Linken gelagerte Mann trägt sileneske Züge; dazu ist er ithyphallisch; die Frau daneben ist vollends carriciert gebildet und nackt.

Wegen der sehr hohen spitzen Mütze, die auf alt-kleinasiatische Traditionen weist, ist (hierüber rechts) der Kopf eines Jünglings, doch wohl eines Dämons, zu bemerken.

Von den übrigen Figuren nenne ich noch:

Thronende Göttin des gewöhnlichen archaischen Typus, die Hände auf den Knien.

Thronende Göttin mit einem kleinen Knaben vor sich auf dem Schoofse; strenger Stil.

Stehende Göttin, mit einem kleinen Knaben auf der linken Schulter.

Verhüllte Tänzerin, von deren Gesicht nur die Augen sichtbar sind.

Fragment der Maske einer Göttin archaischen Stils, der Art wie sie namentlich aus Rhodos bekannt ist.

# B. BRONZEN.

1. (Inv. 7965.) Getriebenes Relief von sehr dünnem Bronzeblech. Durchm. 0,12. Aus Beirut. Beistehend abgebildet. Die ganze Oberseite war vergoldet wie zahlreiche Spuren zeigen.

Venus victrix, in dem bekannten Schema, auf einen Pfeiler gelehnt, mit dem Schwerte in der Rechten und dem Scepter in der Linken. Der übrige Raum ist durch Eroten ausgefüllt. Der links oben schwebende bringt einen Kranz; was der entsprechende rechts trug ist nicht mehr deutlich; es scheint ein grösserer Gegenstand gewesen zu sein. Die unten über Rundaltären schwebenden Eroten entbehren wol nur deshalb der Flügel, weil diese unbequem anzubringen waren und als durch ihre Stellung verdeckt gedacht werden konnten. Sie tragen Panzer und Helm. Ein Schild lehnt am Pfeiler auf den Venus sich stützt. Endlich ist noch ein Eros zugefügt, welcher Venus die Sandale des linken Fusses in Ordnung zu bringen im Begriffe ist.



1/2

Eine Replik dieses Reliefs, ebenfalls vergoldet, befindet sich in der Sammlung der Bronzen des Louvre (No. 167)<sup>3</sup>; doch trägt Venus hier den Helm auf der Rechten und es ist links eine ithyphallische Herme des Priap angebracht, welcher einen Thyrsos trägt (nur sein Unterkörper ist als Hermenschaft gebildet).

Runde Reliefs ähnlicher Art, ebenfalls römischen Stiles und vergoldet, doch aus Silber bestehend, wurden in Syrien mehrfach gefunden; vgl. *Gazette arch.* 1880, pl. 23. 24, p. 138 ff., wo dieselben als Emblemata für Phialai erklärt werden. Doch unser Relief wenigstens hat auf einer horizontalen, nicht gerundeten Fläche aufgesessen. Ich möchte annehmen, daß diese Reliefs zu militärischen Ehrenzeichen, sog. *phalerae*, gehörten.

Der hier vorliegende Typus der Venus victrix erscheint mit geringen Varianten bekanntlich auf Münzen und Gemmen römischer Zeit in überaus häufigen Wiederholungen, wogegen er in anderen Denkmälergattungen nicht vorkommt. Vgl. nur was Bernoulli Aphrodite S. 184 ff. citiert. Es kann meiner Ansicht nach kaum zweifelhaft sein, daß der Typus von Caesar's Siegelring her stammt (nach Dio Cass. 43,43 trug Caesar ein γλῶμμα αὐτῆς [sc. Ἀφροδίτης] ἑνοπλον)<sup>4</sup>. Die Composition ist nur für Flächendarstellung erfunden und geht nicht etwa auf ein statuarisches Vorbild zurück. Sie ist, wie die Münzen zeigen, eng mit Caesar verknüpft. — Die Eroten unseres Reliefs sind natürlich freie Zuthat des Künstlers.

Das Siegelbild Caesars zum Schmuck militärischer Ehrenzeichen zu verwenden, mochte besonders nahe liegen.

2. (Inv. 7966). Runde gegossene Bronzescheibe mit dem Reliefbilde eines Gorgoneion's. Aus Neandria in der Troas. Abgebildet und besprochen in meiner Abhandlung über die Kunstdarstellungen der Gorgonen in Roscher's *Lexicon der Mythologie* I, S. 1717. Sehr merkwürdiger Typus. Das Gorgoneion ist von einem Flechtbande umgeben. Die Rückseite ist horizontal. Die Reliefseite dacht sich von

<sup>3</sup>) Longpérier, *notice des bronzes antiques* N. 167. Die Herkunft ist nicht angegeben.

<sup>4</sup>) Was Bernoulli a. a. O. dagegen anführt ist nicht stichhaltig.



dem höchsten Punkte in der Mitte, welchen die Nase einnimmt, ziemlich regelmässig nach allen Seiten ab. Die einstige Verwendung des Stückes ist unklar. Vermuthlich war es irgendwo in ein tektonisches Ganzes eingelassen; so könnte es z. B. von einem Sessel stammen (vgl. den Sessel auf der Vase Mon. d. Inst. I, 11).



2/3

3. (Inv. 7971.) Statuette der schreitenden Artemis. Aus Thesprotien (wol aus Dodona). Beistehend abgebildet. Höhe 0,125. Vollguss.

Die Göttin ist dargestellt wie sie dahinschreitend eben den Bogen abschießt. Vom Bogen ist ein Rest in der Linken erhalten; die linke Hand ist nach innen etwas verbogen. Auf dem Kopfe oben sieht man eine längliche Bruchfläche, die ich nicht zu deuten weifs.

Eine sehr ähnliche Darstellung der Artemis auf einem altkorinthischen Aryballos habe ich im I. Bande dieses Jahrbuches S. 145 No. 2955 besprochen und abbilden lassen; dabei ist auch bereits auf die vorliegende Figur Bezug genommen worden.

4. (Inv. 7973.) Bronzebuchstabe  $\Upsilon$ , aus der Inschrift des Thores von Adalia. Geschenk.

#### C. VASEN.

1. (Inv. 3082.) Gefäss in Form eines liegenden Widders. Ehemals in der Sammlung Rayet, dann bei Hoffmann in Paris. Aus Griechenland. Höhe 0,155. Länge 0,21. Beistehend abgebildet.



3/4

Das Thier ist hohl gebildet und hat eine weite (Durchm. 0,10) vasenförmige Mündung auf dem Rücken; so weit man hineinsehen kann, ist die Innenseite gefirnist. Die Außenseite des Thiers ist einfach schwarz gefirnist (einige Stellen sind roth verbrannt), mit Ausnahme des Kopfes, welcher den röthlichen Thongrund zeigt, darauf mit der dunkelbraunen Firnisfarbe Einzelheiten gemalt sind. Die Zunge sowie das Innere der tiefen Nasenlöcher ist dunkelroth bemalt. Die

Hörner, das rechte Ohr sowie das Weisse der Augen sind mit blassgelblicher matter Farbe überzogen; auf diese sind an den Hörnern die gewellten Linien mit Firnisfarbe gemalt. Das linke Ohr ist dunkelgefirnist.

Ich vermuthe nach Technik und Stil, daß dieses Stück, das einen recht alterthümlichen Eindruck macht, böotischer Fabrikation ist.

2. (Inv. 3083.) Kleine Bügelkanne mykenischer Fabrik. Nur mit horizontalen Streifen bemalt. Der Griff abgebrochen. Aus Sigri auf Lesbos. Geschenk. Erwähnt in Furtwängler und Löschcke, mykenische Vasen S. 83.

#### D. VERSCHIEDENES.

1. (Inv. 7967.) Goldener Ring, zu der Gattung der in den mykenischen Schachtgräbern gefundenen Goldringe gehörig. Aus Paris erworben; ohne Fundangabe. Die sehr interessante Darstellung ist abgebildet als Vignette zum Vorworte von Furtwängler und Löschcke, mykenische Vasen und ebenda S. 78 f. besprochen.

2. (Inv. 7968.) Kanne aus Glas, bei Neapel gefunden. Höhe 0,12. Die Färbung des Glases ist eine sehr schöne und seltene; es ist dunkelviolett mit weißen Streifen. Um Hals und Mündung ist ein opaker weißer Glasfaden geschlungen.

3. (Inv. 7972.) Acht Ochsenköpfe, von oben gesehen, aus Blei; aus Südrufsland. Sie sind meist mit Weintrauben und Epheu bekränzt. In der Mitte zwischen den Hörnern haben sie zum Theil abgebrochene Stiele, die offenbar von Doppelbeilen herrühren. Ganz gleichartige Stücke aus Olbia sind im *Compte rendu* von St. Petersburg 1874, pl. I abgebildet (die Doppelbeile sind abgebrochen aber gewiß zugehörig); vgl. Text S. 32f. und den Bericht über die Auffindung im Schutte auf den Gräbern und um die Gräber, doch nicht in denselben, *Compte rendu* 1873, p. XXIX. Ähnliche Stücke aus Olbia s. bei Ouvaroff, *recherches* pl. 16, 2. 3.

A. Furtwängler.

---



## BIBLIOGRAPHIE.

- Paul Arndt Studien zur Vasenkunde. Leipzig. 38 S. (Münchener Doktordissertation.)
- Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. Lief. 42—44.
- Georg Biedermann Die Insel Kephallenia im Alterthum. Würzburger Inauguraldiss. München, Straub, 1887.
- Th. Bindseil Reiseerinnerungen aus Sicilien. Leipzig. 4<sup>o</sup>.
- Dumont et Chaplain Les céramiques de la Grèce propre. 1<sup>e</sup> partie. 4<sup>e</sup> fasc. Paris, Didot. S. 245—338. Imp. 4<sup>o</sup>.
- Fontenay Les bijoux anciens et modernes. XXIV et 524 p. avec 700 dessins inédits exécutés par Gautier. 8. Paris, Quantin.
- Führer durch die Ruinen von Pergamon, herausgegeben von der Generalverwaltung der K. Museen zu Berlin. Berlin. 27 S. mit 2 Plänen. 8<sup>o</sup>.
- Ζαψαίριος Δ. Γαβριλάς Ἡ νῆσος Φολέγανδρος. Athen, bei Gebr. Perris 1886. (Abdruck aus dem Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἐταιρείας τῆς Ἑλλάδος).
- Grempler Der Fund von Sackrau (bei Breslau). Brandenburg a./H. Lunitz. 16 S., 5 Tafeln und 1 Karte. 4<sup>o</sup>. (Römische Alterthümer.)
- V. Hehn Italien. 3. Aufl. Berlin. X, 299 S. 8<sup>o</sup>.
- W. Helbig Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. 2. Aufl. Leipzig.
- Otto Adalbert Hoffmann Ägis oder Bogen? Beitrag zur Erklärung des Apollo von Belvedere. Jahresberichte des Lyceums zu Metz. Metz. 24 S. u. 1 Tafel. 4<sup>o</sup>. (Progr. n. 474.)
- Alb. Kuhn Roma, die Denkmale des christlichen und heidnischen Roms in Wort und Bild. Einsiedeln, 3. Aufl. Lfrg. 3 6. S. 49—144. 4<sup>o</sup>.
- Langl Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien. 13.—16. Lief. Gr. Fol.
- E. v. d. Launitz Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. No. XXIV. Akropolis von Athen, gez. v. R. Bohn, mit Text von A. Trendelenburg. Kassel. Imp. Fol.
- B. Lupus Die Stadt Syrakus im Altertum. Straßburg. Heitz. 8<sup>o</sup>.
- Max. Mayer Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Berlin. 414 S. u. 2 Taf. 8<sup>o</sup>
- Ant. Mayerhofer Geschichtlich-topographische Studien über das alte Rom. München. 8<sup>o</sup>. III u. 115 S. 1 Karte.
- Pottier et Kernach La nécropole de Myrina, fouilles exécutés au nom de l'école française d'Athènes. 1<sup>e</sup> partie. 262 p. avec fig., 2 cartes, 24 planches. 4. Paris, Thorin.
- Ernestus Voulliéme Quomodo veteres adoraverint. Diss. inaug. Halensis. Halis Sax. 1887. 8<sup>o</sup>. 42 S. u. eine Tafel (Ergänzung des Berliner betenden Knaben).
- Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica. Roma. Vol. LVII. 1885. (Schlußband.) S. Monumenti.
- I. Undset, L'antichissima necropoli tarquiniese. S. 5—104.
- H. Jordan, Statua vaticana di Semone Sanco. S. 105—126. Tav. d'agg. A.
- E. Dümmler, De amphora corinthia Caere reperta. S. 127—131. Tav. d'agg. D. E.
- C. Sittl, Le pitture della tomba cornetana detta della pesca e della caccia. S. 132—146. Mon. vol. XII tavv. XIII, XIV, XIV a.
- H. Heydemann, Due vasi di Ruvo. S. 147—166. Mon. vol. XII tavv. XV, XVI, tav. d'agg. F.
- C. Purgold, Sopra alcune statuette di bronzo spettanti ad un antico tipo greco di tripode. S. 167—187. Tav. d'agg. B.

- O. Rofsbach, Intagli arcaici della Grecia e dell' Etruria. S. 188—222. Tav. d'agg. G. H.  
 G. B. de Rossi, Le horrea sotto l'Aventino e la statio annonae urbis Romae; con appendice  
 sul Testaccio. S. 223—234. Tav. d'agg. J.  
 G. Henzen, Iscrizioni recentemente scoperte degli equites singulares. S. 235—291.  
 E. Dressel, Statuetta di bronzo nel Museo di Berlino. S. 292—294. Tav. d'agg. C.  
 M. S. de Rossi, Tre sepolcre arcaici nella villa Spithoever sotto le mura di Servio Tullio.  
 S. 295—301. Tav. d'agg. K.  
 A. Mau, Pitture della casa antica scoperta nel giardino della Farnesina. S. 302—318. Mon.  
 vol. XII tavv. XVII—XXXIV.  
 W. Helbig, Le divinità eleusine rappresentate in un' idria attica. S. 319. Mon. vol. XII  
 tav. XXXV.  
 F. v. Duhn, Supplemento all' articolo inserito negli Annali 1881 S. 302—332. S. 320—322.  
 Archiv für Anatomie und Physiologie. Anatomische Abtheilung.  
 C. Hasse, Über Gesichts-Asymmetrien. S. 119—125 mit einer Tafel. (Gegen Henkes  
 Aufsatz »Glossen zur Venus von Melos« in der Z. f. bild. Kunst 1886 gerichtet.)  
 The Athenaeum.  
 No. 3118. Joseph Hirst, Notes from Crete. S. 157 f.  
 Atti della reale accademia dei Lincei. Anno CCLXXXIV. Serie quarta. Volume III.  
 Fasc. 13. Fiorelli, Notizie sulle scoperte di antichità del mese di maggio. S. 545—547.  
 Atti della Reale Accademia Palermitana di Scienze, Lettere e belle Arti. IX.  
 Franc. Sav. Cavallari, Su alcuni vasi orientali con figure umane rinvenuti in Siracusa e  
 Megara-Iblea.  
 Bulletin de correspondance africaine. V année. Alger. 1886.  
 Fasc. 1. 2. V. Waille, Mission archéologique a Cherchel. S. 120—129.  
 V. Waille, Note sur les fouilles de Cherchel. S. 133—135.  
 V. Waille, Découverte archéologique au Musée de Cherchel. S. 135—136.  
 Bulletin de correspondance hellénique. XI année.  
 Avril. G. Fougères, Fouilles de Délos. Avril—Août 1886. S. 244—275.  
 M. Holleaux, Statue archaïque trouvée au temple d'Apollon Ptoos. S. 275—287.  
 Taff. XIII. XIV.  
 Mai—Novembre. G. Cousin et G. Deschamps, La ville de Kōs en Carie. S. 305—311.  
 P. Paris, Fouilles d'Elatée. Inscriptions du temple d'Athèna Cranaia.  
 S. 318—346.  
 M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. S. 354—363. Taff. IX—XI.  
 Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata. Anno X.  
 Giugno. Bulić, Scavi nella basilica cristiana a Salona. S. 89 ff.  
 Bulić, Scavi in Asseria. S. 93 f.  
 Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 96 f.  
 Luglio. Bulić, Le gemme del museo di Spalato. S. 107—109.  
 Agosto. Bulić, Ritrovamenti nell' antica Salona. S. 125.  
 Bulić, Le gemme del Musco di Spalato. S. 126.  
 Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. Anno XV.  
 Fasc. 6 (Giugno). G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana.  
 S. 133—191.  
 C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata.  
 S. 192—204. Taf. X, XI.  
 Gazette archéologique. 13<sup>e</sup> année.  
 No. 5. 6. E. Pottier, Vases peints inédits du Musée de Ravestein, à Bruxelles. S. 108—115.  
 Pl. XIV, XV und 5 Abb.  
 R. Mowat, Figurine de bronze coiffée d'un casque cornu. S. 124—131. Pl. XVII.  
 S. Reinach, Observations sur l'apothéose d'Homère, basrelief en marbre du Musée  
 Britannique. S. 132—137. Pl. XVIII und 1 Abb.



## Hermes. Band XXIII.

Heft 3. C. Robert, Archäologische Nachlese. S. 445—464.

1. Atalante. 2. Die Sibylle von Marpeessos.

F. Studniczka, Zu den Tempelbildern der Brauronia. S. 494—496.

## Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft. XXV.

Heft 2. Preuner, Jahresbericht über griechische Mythologie. S. 97—192.

## Journal of the British Archaeological Association. Vol. XLIII.

Heft 2. R. E. Hooppell, Vinovia. S. 111—123 mit 3 Plänen und 4 Abb.

H. M. Scarth, Roman Altars preserved at Rokeby and the Roman Stations at Greta Bridge and Piersbridge. S. 124—132.

W. de Gray Birch, Present Condition of the Roman Remains at Bath. S. 145—148.

J. W. Castwood, The Roman Roads of Durham. S. 155—161.

## Journal of hellenic studies. Vol. VIII.

No. 1. A. S. Murray, A Rhyton in Form of a Sphinx. S. 1—5. Pl. LXXII, LXXIII.

F. Imhoof-Blumer and P. Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias III. Books IX. X. I, 1—38. S. 6—63. Pl. LXXIV—LXXVIII.

W. R. Paton, Excavations in Caria. S. 64—82 mit 24 Abb.

E. L. Hicks, Iasos. S. 83—118.

E. A. Gardner, Two Naucratis Vases. S. 119—121. Pl. LXXIX.

E. A. Gardner, Recently discovered archaic Statues. S. 159—193 mit 6 Abb.

A. H. Smith, Notes on a tour of Asia minor. S. 216—267.

J. C. Harrison, Vases representing the judgment of Paris. (Nachtrag.) S. 268.

F. C. Penrose, Excavations in Greece 1886—1887. S. 269—277.

## Korrespondenz-Blatt für die württembergischen Gelehrten- und Realschulen. 1887.

Heft 1. 2. P. Weizsäcker, Zur östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia. S. 24—32.

## Kunstchronik, herausg. von C. von Lützwow und A. Pabst. 22. Jahrgang.

No. 39. Entdeckung eines etruskischen Tempels. S. 625—627.

## Deutsche Literaturzeitung 1887.

N. 37. Furtwängler, Antike Denkmäler des Instituts Band I, Heft 1. S. 1312 ff.

## Mittheilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abtheilung. Band XII.

Heft 1. 2. F. Dümmler und Fr. Studniczka, Zur Herkunft der mykenischen Kultur. S. 1—24 mit 4 Abb.

W. Dörpfeld, Der alte Athenatempel auf der Akropolis. II. Baugeschichte. S. 25—61. Taf. I.

E. Petersen, Zusatz dazu. S. 62—72.

P. Wolters, Zwei thessalische Grabstelen. S. 73—80 mit 2 Abb.

A. Milchhöfer, Antikenbericht aus Attika. S. 81—104. Taf. II. III.

Fr. Winter, Grabmal aus Lamptrae. S. 118—130 mit 2 Abb.

E. Reisch, Heraklesrelief von Lamptrae. S. 118—130.

A. Stschourakeff, Ein unedirter attischer »Catalogus iudicialis«. S. 131—135.

H. G. Lolling und P. Wolters, Das Kuppelgrab bei Dimini. II, S. 136—138.

H. G. Lolling, Zum Kuppelgrab bei Menidi. S. 138.

E. Rhode, Zur Grabschrift von Larisa Bd. XI S. 451. S. 140.

Funde und Litteratur. S. 140.

Sitzungsprotokolle. S. 147.

Ernennungen. S. 148.

## Mittheilungen des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abtheilung. Bd. II.

Heft 2. G. B. de Rossi e W. Helbig, Commemorazione di G. Henzen. S. 65—75.

F. Studniczka, Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra. S. 90—109. Taf. IV. IV a. V.

A. Mau, Scavi di Pompei 1885—86. S. 110—138. Taf. VI.

G. Lignana, Sopra l'iscrizione della fibula prenestina. S. 139—140.

- W. Helbig, Specchio etrusco. S. 147.  
Sitzungsprotokolle. S. 148—152.
- Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Band XIII. Wien.  
Heft 2. Karl Atz, Über die römischen Strafsen-Castelle und Standlager in Tyrol, mit einer Skizze. S. 61—71.
- Mnemosyne. Nova Series. XV.  
Pars III. A. E. J. Holwerda, Ὀδὸς, ὁρσῶμένη, ῥῶγες. S. 297—304.
- Monumenti inediti pubblicati dall' istituto di corrispondenza archeologica. Vol. XII. (Schlussband.) S. Annali.  
Heft 1885. Tav. XIII—XIVa. Helbig e Sittl, Le pitture della tomba Cornetana detta della pesce e della caccia (Annali 1885, p. 132 sqq.).  
Tav. XV. XVI. Heydemann, Due vasi di Ruvo (Annali 1885, p. 147 sqq.).  
Tav. XVII—XXXIV. Mau, Affreschi di una casa romana scoperta nella Farnesina (Annali 1885, p. 302 sqq.).  
Tav. XXXV. Helbig, Idria attica (Annali 1885, p. 319).
- Rheinisches Museum für Philologie. Band XLII.  
Heft 3. C. Wachsmuth, Zur Topographie von Alexandria. S. 462—466.
- Notizie degli scavi di antichità. Roma.  
Marzo. S. 85—126.  
Aprile. S. 127—164.  
Maggio. S. 165—208.  
Giugno. S. 209—259. Tav. IV. V.
- Proceedings of the Canadian Institute, Toronto. III. Series, vol. III.  
Fasc. 4. John Campbell, Etruria capta. (»Die Lösung des etruskischen Problems auf Grund von Studien in hittitischen Paläographie.«) S. 144—266.
- Revue archéologique. Troisième Série. Tome IX.  
Mars—Juin. Bazin, Le théâtre romain d'Antibes. S. 129—138.  
de Vaux, Fouilles de la piscine de Béthesda à Jérusalem. S. 159—169.  
E. Muntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. S. 170—179.  
Mowat, Inscriptions osques ornées d'images de monnaies. S. 273—285.  
A. Prost, Les anciens sarcophages chrétiens de la Gaule. S. 329—344.
- Neue philologische Rundschau. Gotha.  
No. 14. H. Heydemann, Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts I. S. 218 f.
- Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques. Année 47.  
Juillet—Août. Duruy, La statuaire colossale et la statuaire chryséléphantine au temps de Périclès. S. 156—173.  
Lévêque et Caro, Observations à la suite. S. 173—175.
- Studi e documenti relativi alle antichità agrigentine, pubblicati a cura del r. commissariato degli scavi e musei di Sicilia. Palermo, tip. dello Statuto.  
Fasc. I. S. 1—80. 4 Fig.
- Wiener Studien. Jahrgang IX.  
Heft 2. A. Bauer, Die Inschriften auf der Schlangensäule und auf der Basis der Zeusstatue in Olympia. S. 223—228.
- Wochenschrift für klassische Philologie.  
No. 24. 31. F. S. Von der Akropolis. S. 764—766, 964—968.
- Berliner philologische Wochenschrift.  
No. 21. Ausgrabungen bei Sidon. S. 642.  
Die Förderung der Erze in den altgriechischen Bergwerken. S. 643.  
No. 24. Milchhöfer, Ein kuppelartiges Grab bei Thorikos. Das Heiligtum des Dionysos in Ikaria. S. 739 f.  
Neue Funde auf der Akropolis. S. 740.



- 
- No. 25. Milchhöfer, Das Heiligtum des Dionysos in Ikaria. S. 770—772.  
Ausgrabungen zu Obrigheim. S. 772.
- No. 28. Ein Kuppelgrab (?) in Kephallenia. S. 867.
- No. 29. Römische Ruinen auf dem kapitolinischen Hügel. S. 899.  
Denkmäler mykenischer Kultur in Berlin. S. 899.  
Neue Funde in Griechenland. S. 900.
- No. 35. Die Sarkophage von Sidon. S. 1075.
- Zeitschrift für bildende Kunst, herausg. von C. v. Lützw. Jahrgang XXII.  
H. Heydemann, Zur Polychromie bei den Griechen. S. 285—286.
- Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Band XXXXI.  
Engelmann, Archäologie. Jahresbericht. S. 153—217.
- Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. VI. Jahrgang.  
Heft 2. O. Donner-v. Richter, Steinsculpturen aus Aschaffenburg und Köln. S. 115—119.  
Taf. 4. 5.
- Kölnische Zeitung.  
No. 181. 182. Ad. Trendelenburg, Antike Denkmäler, herausg. vom kais. deutschen archäologischen Institut.
-







## EINE MELISCHE AMPHORA.

(Taf. 12.)

Auf Tafel 12 ist nach einer von Franz Winter revidierten Zeichnung Gilliérons im Maßstabe von  $\frac{1}{3}$  eine Vase der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen abgebildet<sup>1)</sup>, die sich auf den ersten Blick als ein neues Exemplar der von Conze eingeführten Gruppe der melischen Thongefäße erweist<sup>2)</sup>. Die bis ins Einzelste gehende Übereinstimmung mit den von Conze veröffentlichten Gliedern dieser Gruppe macht das Zeugnis des Fundortes entbehrlich, der nicht festgestellt werden konnte.

Von gleicher Form wie die übrigen melischen Vasen — eine geometrisch breithalsige Amphora mit doppelbogigen Henkeln auf ein Hypokraterion gestellt<sup>3)</sup> — ist unser Gefäß auch in derselben Technik wie jene bemalt. Die Zeichnung ist auf einem Überzuge von weißgelber Farbe angelegt, der das ganze Gefäß bedeckt. Dem Weiß als Untergrund dient ein feingeschlammter braunrötlicher Thonüberzug. Geritzte Linien zur Innenzeichnung sowie Anwendung von Rot sind nicht nachweisbar. Anordnung und Inhalt der Dekoration entspricht ebenfalls genau der der Conze'schen Vasen. Der Bauch des Gefäßes wird durch einen von Parallellinien eingefassten Mäander in einen oberen breiten Hauptstreifen und einen unteren schmalen Nebestreifen zerlegt. Das Ornament des letzteren ist unkenntlich. Der Hauptstreif wird durch strichgefüllte Bänder, die von den Henkeln auf den Mäander verlaufen, in ein vorderes und ein hinteres Feld geteilt (vgl. B, C)<sup>4)</sup>. Auf dem einen ist von links nach

<sup>1)</sup> H. mit Deckel 0.565, ohne Deckel 0.455, H. des Halses 0.105, DM. der Mündung 0.192, größter Umfang 0.890. Die Vase ist also bedeutend kleiner als die Conze'schen Exemplare, s. die von Conze, Melische Thongefäße S. V angegebenen Maße des einen: H. 0.92, DM. der Mündung 0.40, größter Umfang 1.65.

<sup>2)</sup> Melische Thongefäße, Leipzig 1862.

<sup>3)</sup> Solche Amphoren ohne Fuß z. B. bei Conze, Zur Geschichte der Anfänge der griech. Kunst t. I, 1. IX, 2. Auch die Henkel sind offenbar Eigentum des geometrischen Stils, in dem sie sehr häufig sind, während ihr Vorkommen im Mykenischen auf drei Exemplare des 4. Stiles der Form Myk. Vasen t. 44, n. 75 beschränkt ist. — Den Fuß aus einem *ὀνοχρῆσιον* abzuleiten (vgl. Collignon Catalogue t. III. n. 107) legen die Löcher der Füße von B und C bei Conze nahe, die Reste einer ehemaligen völligen

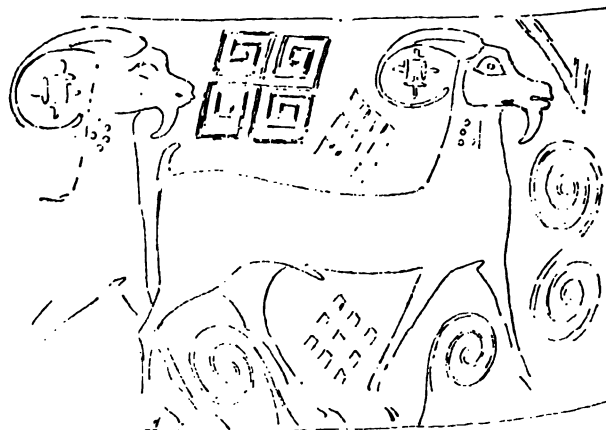
Trennung in drei Stützen zu sein scheinen. Auch die konische Form bei B spricht für diese Annahme.

<sup>4)</sup> Eine Übersicht über die bisher bekannten Stücke wird auch insofern nützen, als sie kurze Verweisungen ermöglicht.

A (Conze t. III, IV, I. 3). Hals vorn Zweikampf, hinten Doppelspiralen. Schulter Wasservogel. Bauch Götterzug, Rückseite 2 Pferde, dazwischen weiblicher Kopf in Profil. Unter den Henkeln Augen. Fuß Profilkopf.

B (ib. t. I. 1, Vignette unter den Anmerkungen). Hals Spiralmuster zwischen verticalen Bändern mit herzförmigen Spiralen. Schulter vorn Lotosblumenkranz, hinten Mäander. Bauch 2 Reiter um Spiralmuster, Rückseite 2 Pferde um Ornament. Unter den Henkeln Spiralen. Untere Streifen Spiralen. Fuß Palmetten, Zacken.





rechts schreitend eine Sphinx dargestellt, auf dem anderen zwei nach rechts gehende Böcke bestehend abgebildeter Gestalt. Zahlreiche Füllornamente, die zum Teil aus den einfassenden Rändern hervorwachsen, sind über die Felder verstreut, Palmetten, Spiralen, Dreiecke, Rhomben, Hakenkreuze. Unter den Henkeln hat der Maler, die Wölbung derselben als Augenbrauen und ihr zusammenlaufendes Stück als Nasenansatz auf-

fassend, zwei Augen eingesetzt (vgl. A); von dem Nasenansatz gehen zwei große Spiralen seitlich auseinander. Der breite Hals, dessen Ansatz durch einen schmalen Mäander markiert wird (vgl. C. B Rückseite), ist durch breite strichgefüllte Vertikalbänder in mehrere Abschnitte zerlegt (vgl. A. B. D; auf C läuft das Spiralmotiv ohne Trennung aber in deutlich verticaler Gliederung um); der mittlere über der Sphinx wird durch einen Profilkopf (vgl. Kopf auf der Rückseite und am Fuße von A), die anderen durch Spiralmotive ausgefüllt, die, aus mykenischen Elementen gebildet<sup>5</sup>, für die melischen Amphoren typisch sind (vgl. B. C. D. E). Den Fuß unserer Vase umgeben Doppelspiralen (vgl. C), auf die Basis fallen Zacken herab (vgl. B. C). Aus Zacken und einem Mäander besteht auch die ornamentale Verzierung des Deckels, der den übrigen melischen Amphoren fehlt, für sie aber ohne Zweifel als ursprünglich vorhanden vorzusetzen ist.

Zusammen mit dem Gerhard'schen Fragmente nimmt unsere Vase den bisher bekannten gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie die oben S. 64 f. charakterisierte jüngere Gruppe der frühattischen Vasen — der Burgon'schen Schüssel und ihren Verwandten — den älteren gegenüber. Trotz aller mächtig eindringenden neuen Elemente zeugen auf beiden mannigfache Spuren von einer vorausgegangenen Herrschaft des geometrischen Stils<sup>6</sup>. So bei unserer Vase die Form, die massigen

C (ib. t. V, I. 2. Vignette auf dem Titelblatt). Hals Spiralmuster. Schulter Mäander. Bauch jederseits 2 Pferde um Palmette. Unter den Henkeln Spiralen. Untere Streifen concentrische Kreise, Spiralen. Fuß Palmetten, Spiralen, Zacken.

D (Gerhard'sches Fragment aus Thera oder Melos). Hals Artemis mit Löwen, Bauch Reste eines Götterzugs.

Hierzu kommen als E Fragmente von Ferdinand Dümmler 1886 auf Melos gefunden, die

sich durch Form wie Reste der Bemalung (Spiralen) als zu Gefäßen unserer Gattung gehörig erweisen. Mit F können wir unsere Vase bezeichnen.

<sup>5</sup>) Vgl. das troische Diadem, die mykenische Brustplatte und das rhodische Thonrelief bei Milchhöfer, Anfänge S. 18 Fig. 16. 17. S. 15 Fig. 14. S. 75 Fig. 48.

<sup>6</sup>) Furtwängler (Bronzefunde aus Olympia S. 46) hat directen Zusammenhang der melischen Vasen mit den mykenischen angenommen. Aber da



Hakenkreuze, die Vertikalbänder. Auf beiden aber ist oder wird der augenfälligste, weil mit der Art der neuen Formen unverträglichste Rest aus jener Zeit abgetan: die Zickzacklinien. Auf B und C durchziehen sie noch übereinandergestellt in vertikaler Richtung die Zwischenräume zwischen den Figuren. Auf A weichen sie vor der so ganz von dem neuen Geist getragenen Darstellung der Vorderseite auf die Rückseite zurück, wo sie unter den von geometrischen Zeiten her gewohnten Pferden nicht auffallen. Auf D und unserer Vase fehlen sie ganz.

Bei dieser anscheinend parallelen Entwicklung ist aber ein tiefgreifender Unterschied zwischen der melischen und der attischen Malerei vorhanden, den unsere Vase, irre ich nicht, uns richtig erkennen läßt. Der Kopf auf dem Halse derselben zeigt gegenüber den Köpfen der Götter und Helden auf A einen Fortschritt in der Zeichnung, für den bei Voraussetzung einer selbständigen Entwicklung die kurze Spanne Zeit, welche die melischen Gefäße ausfüllen, nicht ausreichen würde. Denn daß die Vasen wirklich nicht weit auseinanderliegen, beweist die große Übereinstimmung in der ganzen Dekoration, die in jener Zeit in einer nicht ganz isolierten Kunststätte sonst undenkbar ist. Freilich kann die Einförmigkeit damit zusammenhängen, daß uns aus dem Formenschatze der melischen Keramik nur eine Form erhalten ist; denn es ist bekannt, wie zäh in der antiken Vasenmalerei eine Dekorationsweise an der Form haftet, von der sie einmal Besitz genommen hat. Aber dagegen ist einzuwenden, daß es sich hier um Prachtstücke handelt, an denen die Maler stets die Summe ihres Könnens zeigten, nicht um kleine Gefäße des täglichen Gebrauchs, wie die böotischen Schalen, die attischen Phaleronlekythen, die proto-korinthischen Näpfe und Lekythen, die man flüchtig in dem einmal üblichen Schema bemalen mochte. Man vergleiche die drei großen attischen Schüsseln, die älteste aus Theben (t. IV), die jüngere Burgon'sche und die jüngste Berliner: welche Mannigfaltigkeit! Und das reiche, dem belebenden Strom von Osten her voll ausgesetzte Melos sollte hinter dem armen, abgelegenen Athen zurückgestanden haben? Nur dadurch, daß man an B, C, A, D unsere Vase eng heranrückt, wird dies starre Festhalten an der einen Gliederung, diese sterile Wiederholung der gleichen Ornamente der gleichen Darstellungen überhaupt erklärlich. Wird aber dies chronologische Verhältniß anerkannt, so fordert der gewaltige Fortschritt in den Köpfen mit Entschiedenheit seine Erklärung. Diese wird ihm durch die Annahme, daß die melischen Maler dem neuen Stile gegenüber, der von Osten her in ihr System wie in die lokalen geometrischen des Festlandes eindrang, alle Selbständigkeit verloren. Sie wurden aus Malern Copisten, welche die fremden Formen der importierten Pinakes, häufig noch unverstanden, abschreiben; der Unterschied der Köpfe ist somit aus dem Wachsen der Geschicklichkeit in der Wiedergabe fremder Originale zu erklären und hat als solcher nichts Auffallendes. Die Künstler von A und von F könnten nach derselben

sich schon auf den ältesten Vasen (B. C) ein sehr intensiver orientalischer Einfluß zeigt, so liegt die Annahme wol näher, daß die wenigen mykenischen Elemente mit diesem zugleich auf

dem Import irgend eines ostgriechischen Centrums nach Melos kamen. Die häufige Wiederholung der Doppelspiralen-Composition erklärt sich dann ebenso wie die der Pferde, der Profilköpfe u. s. w.



Vorlage fast gleichzeitig gearbeitet haben, nur dafs die ungeschicktere Hand jenes die Rundungen des Originals noch in geometrische Ecken verzog, dieser als der geschicktere treuer kopierte. Ganz anders in Attika, wo zunächst nur der neue Inhalt Eingang findet, der in geometrischer Formensprache wiedergegeben wird, und wo man erst allmählich auch von der überlegenen Darstellung lernt.

Wir können diese Annahme wenigstens durch eine Beobachtung stützen, die sich uns bei der Beantwortung der Frage nach der Heimat der vorausgesetzten Vorlagen aufdrängt.

Es ist oben für die späteren der frühattischen Gefäße wegen des gleichzeitig mit dem Wegfall der Zickzacklinien auftretenden blattförmigen Ornaments an rhodischen Einfluß gedacht worden<sup>7</sup>. Auch auf den melischen Amphoren tritt, wo die Zickzacklinien fehlen, gleichzeitig das Blatt auf: so auf der Vorderseite und dem Fusse von A, auf D und F. Diese Übereinstimmung, so beachtenswert sie ist, bleibt ein mangelhaftes Argument, so lange bei der Lückenhaftigkeit unseres keramischen Materials jener Zeit aus Kleinasien die rhodischen Vasen als nur zufällig einzige Vertreter ihrer Stilrichtung erscheinen können. Irre ich mich nicht, so giebt es ein untrüglicheres Anzeichen für die Abhängigkeit der melischen Maler von rhodischen Vorlagen, das ist die Stilisierung der Frauengewänder auf A und D, die eine schlecht wiedergegebene rhodische ist<sup>8</sup>. Wie die beiden junghodischen Schalen *Journal of hellenic studies* V t. 40—43, so stellten auch ältere rhodische den Peplos dar, indem sie nämlich die seitlich herabhängenden Enden des Apodygma nach einem bekannten Principe in der Profilansicht vorn und hinten herabhängen ließen. Von althodischen Werken schreiben diese Zeichnung die Melier ab, nur zeigt die unsinnige Behandlung der Zipfel, dafs sie sich über die Auffassung derselben wie überhaupt der einzelnen Gewandpartien kaum Rechenschaft gaben — der beste Beweis für die Art ihrer Mache. Sonst hätten sie schwerlich bald den hinteren, bald den vorderen Zipfel fortgelassen, hätten schwerlich den Nymphen hinter Apoll den bekannten Himationzipfel vom Arme herabhängen lassen, ohne, wie es der Anstand verlangte und das Vorbild sicher auch gab, ihnen wirklich das Himation über Kopf und Rücken zu ziehen.

Manches Detail der Vasen begreift sich unter der Voraussetzung rhodischer Vorlagen vortrefflich, so z. B. die Augen unter den Henkeln, die auf dem Euphorbos-Teller eine nahe Parallele haben<sup>9</sup>.

Hervorzuheben ist in dieser Beziehung auch die grofse stilistische Ähnlichkeit der melischen Vasen mit der soeben von E. A. Gardner veröffentlichten rhodischen Scherbe aus Naukratis (*Journal of hell. stud.* VIII. t. 79). Von der ähnlichen Technik abgesehen fällt rein äußerlich der übereinstimmende Kopfschmuck der Sphinx auf (vgl. auch Flinders Petrie, Naukratis t. V. 34), den wir auf einer Scherbe aus Ilion (Schliemann, Ilios no. 1432) wiederfinden, die wie die melischen

<sup>7</sup>) Vgl. Jahrbuch 1887 S. 64 A. 26.

<sup>8</sup>) Auch Franz Studniczka sieht, wie er mir mitteilt, in den Gewändern der rhodischen Schale

die λῶνις für die ἀποπλῆς derjenigen auf den melischen Vasen.

<sup>9</sup>) Vgl. Löschcke, Boreas und Oreithyia S. 8, Anm. 21.

Vasen, denen sie nahe steht, rhodischen Einfluß zeigt. Die naukratische Scherbe ist nun allerdings schon nach dem Zeugnisse der vor dem Brennen angebrachten Inschrift sicher in Naukratis gefertigt. Aber ebenso sicher machen es stilistische Erwägungen — besonders die charakteristischen Füllornamente —, daß ihr Verfasser ein rhodischer Meister war, der in dem neu gegründeten Emporium in der heimischen Weise fortarbeitete. Überhaupt wird man sich im Kerameikos von Naukratis eine rhodische Töpferzunft ansässig denken müssen, die keine Konkurrenz aufkommen ließ. Sonst ist der einheitliche Charakter der ganzen bisher bekannten naukratischen Topfwaare unerklärlich, von der sich nur hier und da ein Importstück wie die kyrenäische Schale ablöst; sonst ist es unerklärlich, warum Jonier ihrem Apollo in Naukratis nur rhodische Gefäße weihen. Denn noch im 6. Jahrhundert lassen sich an der kleinasiatischen Küste sehr verschiedene Vasenstile nachweisen<sup>10</sup>.

Aus Naukratis steht uns nach Cecil Smith (Flinders Petrie, Naukratis p. 53)<sup>11</sup> vielleicht noch eine Bereicherung unseres Vorrates an melischen Vasen in Aussicht. Von dem melischen Boden selbst ist nach Dümmlers Bericht von der vollständigen Ausbeute der ältesten Nekropole bei Trypiti und Trionvasallon wenig mehr zu hoffen<sup>12</sup>.

Würzburg.

Johannes Böhlau.

<sup>10</sup>) Die Frage, ob das Dekorationssystem der rhodischen Vasen rhodische Schöpfung sei, ist bei unserer Untersuchung nicht berührt worden, da sie ohne umfassende Behandlung des gesamten Materials nicht erörtert werden kann. Der Nachweis der Keramik anderer kleinasiatischer Centren ist natürlich eine Hauptbedingung für ihre Lösung.

<sup>11</sup>) *It is interesting in the light of the Melian in-*

*scriptions* (auf einhenkligen, unbemalten Näpfen, t. N. 10) *that we have one fragment of a vase in the style which Conze has called 'Melian'. On it is represented in the archaic manner similar to ib. I—III a rude representation of a human figure grasping in both hands some weapon, upon whom a colossal hound or wolf is rushing.*

<sup>12</sup>) Athenische Mitteil. XI. S. 170.



## ZUR ALTATTISCHEN KUNST.

(Taf. 13. 14.)

Die Kenntniss der älteren griechischen Kunst hat durch die Ausgrabungen, welche die griechische Regierung seit einigen Jahren auf der Burg von Athen veranstaltet, eine unerwartet große Bereicherung erfahren. Wenn Brunn vor elf Jahren nur vier statuarische Werke attischer Herkunft namhaft machen konnte<sup>1</sup>, auf welche er seine berühmte Charakteristik der altattischen Kunst gründete, so hat sich jetzt das Material nahezu um das Zehnfache vermehrt. Aber die Schwierigkeiten, welche sich an die Frage nach dem Entwicklungsgange der altattischen Kunst knüpfen, sind eher gewachsen, als verringert. Aus zahlreichen Inschriften, welchen sich die stilistische Verschiedenheit der gefundenen Sculpturen als gleichwertiges Zeugnis anreihet, wissen wir jetzt, daß die Thätigkeit, welche die fremden Künstler von den Inseln um die Mitte des sechsten Jahrhunderts in Athen entwickelten, eine sehr weite Ausdehnung angenommen hatte, eine viel weitere, als die dürftigen litterarischen Nachrichten ahnen ließen. Erst wenn es gelungen sein wird, unter der Masse dieser Werke bestimmte Arbeiten derjenigen Künstler wieder herauszufinden<sup>2</sup>, deren Namen die Inschriften nennen, wird es möglich werden, auch von dem Charakter der einheimischen attischen Kunst ein festeres Bild zu gewinnen und bis zu einem gewissen Grade zu entscheiden, was und wie viel sie von der fremden Kunst empfangen hat. Ebenso unzweifelhaft aber, als fremde Einwirkungen, deren Stärke Brunn wohl etwas zu gering angeschlagen hat<sup>3</sup>, für ihre Entwicklung von entscheidender Bedeutung waren, hat sich die attische Kunst sehr bald zu einer selbstständigen, unabhängigen Stellung durchgerungen. Der Typus der Parthenonfiguren ist auf attischem Boden erwachsen.

Wann der Aufschwung erfolgte und wie er sich gestaltete, ist bisher nicht festgestellt, doch liefern die neuen Funde Anhaltspunkte zur Lösung dieser Frage. Die auf Tafel 13 und 14 abgebildeten weiblichen Köpfe, deren hervorragendes Interesse die nochmalige Veröffentlichung rechtfertigt<sup>4</sup>, geben die Erklärung.

Der jüngere Kopf (Taf. 14), aus parischem Marmor gearbeitet, ist bei den an der Ostseite des Parthenon im Jahre 1882 vorgenommenen Ausgrabungen im alten kimonischen Bauschutt gefunden<sup>5</sup> und gehörte also zu einem derjenigen Bild-

<sup>1</sup>) Archäologische Zeitung XXXIV 1876 S. 27.

<sup>2</sup>) Eine Statue des Antenor hat inzwischen Studniczka nachgewiesen, Jahrbuch 1887 S. 135 ff.

<sup>3</sup>) Mitteilungen des archäologischen Institutes in Athen 1883 S. 93.

<sup>4</sup>) Die Köpfe sind bereits *Les musées d'Athènes* Taf. XIII. XIV veröffentlicht, der ältere (Taf. 13)

auch in der *Εφημερίς ἀρχαιολογική* 1883 Taf. 6. In beiden Abbildungen ist der Kopf zu weit nach hinten geneigt, wodurch der Eindruck stark beeinträchtigt wird.

<sup>5</sup>) Vgl. die Beschreibung in der *Εφημερίς ἀρχαιολογική* 1883 S. 44 n. 26.

werke, welche bei der Einnahme der Burg durch die Perser zerschlagen wurden. Aus diesem Umstande erklärt es sich, daß von der ganzen Figur nur wenige Bruchstücke erhalten sind. Es fehlen der Unterkörper von den Hüften an und die Arme bis auf den oberen Ansatz. Der Kopf selbst hat, abgesehen von geringen Abschürfungen an der rechten Seite, durch die Zerstörung wenig gelitten, nur die Spitze der Nase ist abgestoßen und das Haar an einigen Stellen verletzt. Die Erhaltung der sehr sorgfältig geglätteten Oberfläche ist eine vorzügliche, auch der hellrote Farbenton auf den Lippen und Augensternen ist noch jetzt fast in seiner ursprünglichen Frische sichtbar. Reichere Spuren der Bemalung sind an dem nur in Farbe ausgeführten Untergewande vorhanden, welches nach oben mit einem verzierten Saume abschließt, dessen mittlerer Streifen umrahmt von zwei nicht mehr deutlich erkennbaren Ornamentbändern mit der Darstellung eines Wettfahrens geschmückt ist<sup>6</sup>. Die vier nach rechts hin sprengenden Gespanne sind zum Teil in Umrisslinien zum Teil vollständig farbig auf den hellen Marmorgrund aufgetragen, eine Technik, die wir namentlich aus den polychromen Vasenbildern kennen. Noch jetzt sind an dem Gespann, welches hieneben abgebildet ist<sup>7</sup>, die dunkeln Umrisslinien der Pferde



deutlich zu erkennen, Wagen und Lenker heben sich hell von dem nur wenig nachgedunkelten Marmorton ab, sie waren vermutlich mit vollständigem Farbüberzug versehen, ebenso wie die beiden von links folgenden Gespanne, an denen sich noch die leuchtend rote Farbe, mit denen Mähnen, Schweife und Geschirr der Pferde bemalt waren, erhalten hat.

<sup>6</sup>) Vgl. Studniczka, *Επιμνησὶς ἀρχαιολογική*, 1886 S. 132.

<sup>7</sup>) Es befindet sich dasselbe auf der linken Schulter der Figur. Von den zwei folgenden Gespannen ist das vordere zwischen den Locken, die auf die Brust herabhängen, das letzte in dem Raum vor der Brust angebracht. Von dem ersten Gespann rechtshin, an dem die Umrisse

der Wagenräder besonders deutlich sind, liefs der Haarschopf nur noch Platz für Wagen und Hinterteil der Rosse. Wahrscheinlich waren Viergespanne dargestellt. Ich glaube die Linien des zweiten, nach dem üblichen Schema stark zurücktretenden Pferdepaars und die Spuren von mehr als vier Vorderbeinen an dem Gespann auf der Schulter sicher zu erkennen.



Eine schmale zwei Mal um den Kopf geschlungene Binde, deren Enden bis auf den Nacken herabreichen, hält die dichte Masse des Haares zusammen. Sie ist mit einem Mäanderstreifen verziert, der oben und unten von einer Reihe kleiner Quadrate umschlossen wird<sup>8)</sup>. Die Binde drückt sich nicht in die Locken hinein, sondern ist lose und etwas äußerlich umgelegt, ohne den Contur des Hinterkopfes zu unterbrechen.

Die Behandlung des Haares ist ungleich. Während die Masse, welche den Hinterkopf bedeckt, und auch der unterhalb der Binde auf Hals und Nacken herabhängende Schopf nur oberflächlich bearbeitet ist, sind die Locken über der Stirn in ihren regelmässigen, ornamentalen Wellenlinien mit einer fast ans Kleinliche grenzenden Sorgfalt ausgeführt. In der Mitte gescheitelt fällt das Haar steil zu den Schläfen herab, so daß es zusammen mit der Augenlinie die Stirn in der Form eines Dreiecks begrenzt. Hier an den Endflächen hat der Künstler das Haar ein wenig unterhöhlt, um die schon sehr bestimmt gezeichneten Conture noch schärfer wirken zu lassen. Das Ganze ist mit großem Geschick auf den Effect hin gearbeitet und macht den Eindruck einer allerdings etwas steifen Eleganz. In derselben glatten Manier sind die drei Locken ausgeführt, welche sich unterhalb der Binde von dem Schopf ablösen und vorn über die Brust herüberlegen. Es charakterisirt den Künstler, daß er diese Locken am Halse frei in durchbrochener Arbeit bildete<sup>9)</sup>, wie in Nachahmung eines in der Metalltechnik gebräuchlichen Verfahrens, einzelne Teile des Haares gesondert auszuführen und nachträglich anzusetzen. Die altertümliche Haartracht ist im Ganzen beibehalten. Nur Einzelnes hat der Künstler — und zwar in sehr wirkungsvoller Weise — geändert. So liefs er die oberhalb der Ohren herüberhängenden Flechten unter der Haarmasse, welche von dem Scheitel zu den Schläfen herabfällt, verschwinden und gewann dadurch, daß er den Schopf an den Seiten beschnitt und unterhöhlte, die Möglichkeit, die Nackenlinie in ihrer vollen Schönheit zu zeigen.

In den Formen des Kopfes sind Anmut und eine gesunde, kräftige Fülle mit Glück vereinigt. Der Schädel ist stark gewölbt und steigt am Hinterkopfe an. Die flachgebildete Stirn liegt mit der Nase in einer fast graden Linie, gegen welche das zurückweichende volle Untergesicht in einem leichten Winkel geneigt ist. Das Kinn verläuft in einer zarten, aber bestimmt gezeichneten und bis zum Ohre verlängerten Linie, die Wangen sind rund und unterhalb des Backenknochens unmerklich eingezogen.

Die altertümliche Strenge und Gebundenheit ist fast vollständig überwunden, nur in wenigen Einzelheiten, wie in der schrägen Lage der Augen, deren äußerer Winkel etwas nach oben geneigt ist, sehen wir Gewohnheiten des archaischen Stiles noch nachwirken. Auch die Ohren sitzen um ein Geringes zu hoch. Andere Eigen-

<sup>8)</sup> In welchen Farben die Malerei an der Binde ausgeführt war, ist nicht mehr genau zu ermitteln. Vorwiegend scheint Rot verwendet zu sein. Reste lebhafter blauer Farbe haben sich auf der

linken Seite in der Linie erhalten, welche die obere Lage der Binde von der unteren scheidet.

<sup>9)</sup> Dasselbe Verfahren ist bei den Figuren *Musées d'Athènes* Taf. III und VI angewendet.

tümlichkeiten weisen gerade durch den Gegensatz, in welchem sie zu Eigentümlichkeiten archaischer Köpfe stehen, auf eine Zeit hin, in welcher die Loslösung von der alten Tradition soeben erst erfolgt war. Nicht anders wird man die herabhängenden Lippen erklären können. Auch die Bildung der weit vorspringenden Augenlider, die an Köpfen aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht selten ist<sup>10)</sup>, sieht ganz so aus, wie ein erster noch unvollkommener Versuch, der Natur gerecht zu werden.

Im Ganzen wirkt der Kopf vorwiegend durch die außerordentliche Sauberkeit der Ausführung, aber der Eindruck des Werkes wird durch die schulmäßige, akademische Behandlungsweise, welche in den Formen eine gewisse Kälte zurückgelassen hat, stark beeinträchtigt. Auch die Regelmäßigkeit in der Bildung der einzelnen Gesichtsteile und vor Allem in den Proportionen<sup>11)</sup>, welche von dem sorgfältigen Gebrauch von Meßstab und Zirkel Zeugnis geben, läßt auf eine fest ausgeprägte, in bestimmten Normen sich bewegende Arbeitsweise schließen. Wir lernen einen Künstler kennen, der sich auf die Technik meisterhaft verstand und sich in Allem, was es zu erlernen gab, durch lange Übung eine große Fertigkeit angeeignet hatte, der indessen, mochte er auch manchen ansprechenden und feinen Zug selbst erfinden, schwerlich im Stande war, der Kunst weite, neue Bahnen zu eröffnen.

Die Erkenntnis der sehr charakteristischen Stileigentümlichkeiten des Künstlers ermöglicht es, die erhaltenen Reste der Figur durch ein wichtiges Stück zu ergänzen. Unter den zahlreichen Fragmenten von Basen, die sicherlich zum großen Teil zu den Frauenstatuen gehören, mit denen die meisten von ihnen zusammen gefunden sind, befindet sich das nebenstehend abgebildete Bruchstück einer uncanalirten Säule mit hochgewölbtem Capitell<sup>12)</sup>, in dessen oberes Rund mittels Bleivergusses eine längliche Basis eingelassen ist. Auf derselben stehen, mit ihr aus einem Stück gearbeitet, die oberhalb der Kniee gebrochenen Beine einer langbekleideten Figur<sup>13)</sup>. Das Gewand, von dessen Bemalung noch Spuren eines schmalen roten Streifens am unteren Saum sichtbar sind, fällt bis auf den Boden herab und schleppt hinten nach, das linke Bein ist etwas vorgesetzt, die Füße stehen mit



<sup>10)</sup> Koepp, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom I, 1886 S. 82.

<sup>11)</sup> Siehe die beigelegte Tabelle n. 15.

<sup>12)</sup> Capitelle gleicher Form, welche als Träger für Figuren dienten, sind in mehreren Exemplaren auf der Akropolis gefunden worden. Einige sind mit Palmetten oder kleinen ansteigenden Schuppen bemalt. Auf dem hier veröffentlichten Capitell sind keine Spuren von Farbe vorhanden.

<sup>13)</sup> Knie bis Sohle	0,33 M.
Fußlänge	0,173
Stärkste Fußbreite	0,075
Länge der Basis	0,3
Breite der Basis	0,197
Durchmesser der Plinthe	0,37
Höhe des Erhaltenen	0,403.



ganzer Sohle und in fast paralleler Linie auf dem Boden auf. Der Vergleich mit vollständig erhaltenen Figuren zeigt, daß die Beine, wie gleichfalls das behandelte Bruchstück des Oberkörpers, von einer Statue herrühren, welche der Reihe jener typischen Frauengestalten von der Akropolis angehörte.

Stilistisch steht das Fragment unter allen bisher gefundenen Stücken ebenso einzig da, wie jener Kopf. Es hat mit ihm die Glätte und Feinheit der Modellierung gemein. Dieselbe feste und bestimmte Ausdrucksweise, die gleiche Zierlichkeit der Formengebung kehrt wieder. Ebenso stimmt die ornamentale Behandlung der Falten, welche wie schmale Bänder in großer Regelmäßigkeit um das Gewand gelegt in der Vertiefung zwischen den Beinen allmählig verlaufen, überein. Auch hier ist an einzelnen Stellen, so in dem Zwischenraum zwischen der großen und zweiten Zehe, wie da, wo das Gewand nicht auf dem Boden aufliegt, an der Seite und zwischen den Füßen, der Marmor scharf und sauber herausgearbeitet, worauf sich ja der Künstler, welcher den Kopf verfertigte, so gut verstand. Da zu dieser stilistischen Übereinstimmung die des Materials und der Maßverhältnisse hinzukommt, indem die Länge der Füße der Größe des Kopfes entspricht<sup>14</sup>, so werden wir beide Fragmente als zu ein und derselben Figur gehörig betrachten dürfen.

Die Ergänzung gewinnt an Interesse durch die an die runde Plinthe des Säulencapitells in schönen regelmäßigen Lettern eingemeißelte Inschrift Εὐθύδικος ὁ Θαλάρχου ἀνέθηκεν<sup>15</sup>, welche hier in Facsimile wiedergegeben ist.

ΕΥΘΥΔΙΚΟΣ ΘΑΛΑΡΧΟΥ  
ΑΝΕΘΗΚΕΝ

Allerdings was nächst dem Namen des Künstlers für uns zu erfahren besonders wertvoll wäre, verschweigt die Inschrift, welcher Gottheit die Figur geweiht war und was sie darstellte. Auch aus den verwandten Monumenten lassen sich bisher keine sicheren Anhaltspunkte für die Beantwortung dieser Fragen gewinnen. Mit größerer Wahrscheinlichkeit indessen werden wir in dieser Statue, ebenso wie in den meisten übrigen des gleichen Typus, das Bild einer Priesterin, vielleicht der Tochter des Euthydikos, als das einer Göttin sehen<sup>16</sup>.

<sup>14</sup>) Schadow (Polyklet S. 29) giebt für den weiblichen Fuß dasselbe Maß, wie für den männlichen, nämlich doppelte Gesichtslänge, vom oberen Augenhöhlenrand bis Kinn gerechnet. Dieses Verhältniß ist für die antiken Statuen im Allgemeinen nicht maßgebend. Die Figuren vom Parthenonfries zum Beispiel haben durchaus schwankende Verhältnisse. Bei dem Poseidon und den Jünglingen 11 und 96 (Mich.) ist Fuß- und Kopflänge gleich, bei dem Jüngling 10 beträgt erstere wenige Millimeter mehr, bei der Athena und dem Jüngling 89 ist sie bedeutend größer als die Kopflänge und kommt fast der doppelten Gesichtslänge gleich.

<sup>15</sup>) C. I. A. IV, 1, n. 373<sup>118</sup>. Die rote Farbe, mit der die Buchstaben ausgemalt waren, ist erhalten.

<sup>16</sup>) Anders urteilt Robert (Hermes XXII S. 135), nach dessen Ansicht durch den Zusammenhang der Säulenbasen und Frauenstatuen entschieden sein soll, daß letztere nicht Priesterinnen, sondern Athena selbst darstellen. Die fast regelmäßige Nennung der Athena in den Säuleninschriften ist nicht beweisend. Auch die Weihinschrift von der Kanephore aus Pästum (Arch. Zeit. 1880 Taf. 6), die von der Statue der Athenapriesterin Lysimache (Paus. I 27, 4. Plinius Nat. Hist. XXXIV 76), die in dem Sapphoepigramm (fr. 118

Als Entstehungszeit der Figur läßt sich nach der stilistischen Ausführung und dem Charakter der Inschrift die Periode des Überganges aus dem archaischen in den entwickelten Stil, der Anfang des fünften Jahrhunderts mit ziemlicher Sicherheit ansetzen. Eine genauere Bestimmung der unteren Zeitgrenze ergeben die Fundumstände. Da die Statue aus dem alten Bauschutt herrührt, so muß sie vor dem Jahre 480 verfertigt sein.

Es ist ohne Weiteres einleuchtend, daß die Figur nur in Anlehnung an eine bereits ausgebildete, selbstständige Kunstübung geschaffen sein kann.

Ich glaube den Typus wiederzufinden in dem Kopfe, welcher auf Taf. 13 in zwei verschiedenen Ansichten abgebildet ist<sup>17</sup>. Derselbe stammt aus den gleichen Ausgrabungen, wie der Kopf der besprochenen Figur, und gehörte einer in demselben Schema ausgeführten weiblichen Statue an. Erhalten ist außer dem Kopfe der obere Teil der Brust mit dem rechten Oberarm. Die Nase, der obere Rand der Stephane und das Schmuckband, welches sich eng um den Hals legt, haben durch Bestofsung gelitten. Die Oberfläche ist an mehreren Stellen, so namentlich an der linken Wange, durch Brand beschädigt.

Der lebendige Ausdruck des Gesichtes wird durch die Frische der erhaltenen Farbreste noch bedeutend gesteigert. Die Augensterne, von einem schmalen, schwarzen Rand umgeben, sind mit einem dunkeln Rot gemalt, die Pupille ist schwarz, wie die Begrenzungslinie des Augapfels und die Brauen. Auf der Stephane ist ein Palmettenornament mit dicker Metallfarbe aufgetragen, die jetzt durch Oxidierung einen dunkelgrünen Ton angenommen hat. Dieselbe Farbe ist an dem Ohrgehänge für den mittleren Kreis der auf roten Grund aufgemalten sternförmigen Blume, sowie für das Rautenmuster, von dem vorn auf dem Mantel geringe Spuren sich erhalten haben, und die schmale Umränderung des roten Saumes erhalten, welcher an dem Überschlag des Mantels über dem linken Arm sichtbar ist. Der obere Streifen des Untergewandes ist mit einem roten Mäander verziert, unter welchem eine blaue Linie hinläuft. Auch am Haar sind deutliche Reste roter Farbe vorhanden.

Die Verwandtschaft mit dem Kopfe der von Euthydikos geweihten Figur beruht nicht auf dem allgemeinen Eindruck allein. Zu der Übereinstimmung in den Maßverhältnissen<sup>18</sup>, durch welche der gleiche Bau des Kopfes bestimmt wird, kommen Einzelheiten hinzu, die nicht ohne Bedeutung sind, so namentlich die ent-

Bergk) erhaltene Inschrift von der Statue einer Artemispriesterin enthält den Namen der Gottheit, und daß der Typus regelmäßig auch für Priesterinnen verwendet wurde, hat Ghirardini, *Di una statua arcaica dell' Arentino*, Rom 1880, zu zeigen versucht. Außerdem spricht gegen Athena der durchgehende Mangel kriegerischer Attribute. Derselbe würde in dieser consequenten Durchführung nur erklärlich

sein, wenn die Vorstellung einer waffenlosen Athena eine durchaus gewöhnliche gewesen wäre. Das geht aber aus den vereinzelt Beispielen, welche aus dem 6. Jahrhundert angeführt werden können (vgl. Furtwängler in Roscher's Lexikon S. 694), keineswegs hervor.

<sup>17</sup>) Vgl. die kurze Beschreibung *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1883 S. 41 n. 10 und die Besprechung von Philios ebenda S. 97 ff.

<sup>18</sup>) S. die Tabelle n. 14.



sprechende Form der Ohren, die gleichartig an den übrigen ähnlichen Figuren noch nicht vorkommt. Andererseits fehlt es nicht an mancherlei Abweichungen. Die Lippen sind zu einem fast unmerklichen Lächeln heraufgezogen, das Haar ist nach der altertümlichen Weise ungescheitelt, und begrenzt die Stirnfläche nicht in der Form eines Dreiecks, sondern in der eines Kreisausschnittes, die Nase springt vor, das Kinn tritt stärker heraus, so daß es wenn auch weniger als bei den meisten archaischen Köpfen doch bis zu einem gewissen Grade die Bildung des Untergesichtes und der Wangen beherrscht, wie überhaupt für den Grundriß des Kopfes an dem archaischen Schema festgehalten ist, indem die Backenknochen und das Kinn merklich als die drei Punkte betont sind, um welche sich das übrige gruppirt. Das Untergesicht ist schmaler geformt als bei dem jüngeren Kopfe, die Wangen sind weniger voll und unterhalb der Backenknochen stark eingebogen, die Linie des Kinnes steigt nicht gleichmäßig nach oben an und ist nicht bis zum Ohre ausgezeichnet.

Aber alle diese Verschiedenheiten sind nicht derartig, daß sie die Entwicklung des einen Kopfes aus dem anderen ausschließen. Der Zeitunterschied, durch welchen beide Werke getrennt sind, macht sie erklärlich.

Die Figur, welcher der ältere Kopf zugehörte, ist sicherlich nur um Weniges jünger als die Mehrzahl der Frauenstatuen von der Akropolis, mit denen sie die halb feierliche, halb zierlich kokette Haltung und die bunte Tracht der Gewandung gemein hatte. Aber trotz ihrer Ähnlichkeit in der äußeren Erscheinung und trotzdem der Kopf mit den meisten von diesen unlegbar verwandte Züge trägt<sup>19)</sup>, will sie doch in den Kreis dieser Gestalten nicht recht hineinpassen, die so keck und vergnügt, fast übermütig in die Welt hinausschauen.

Es ruht eine gewisse Vornehmheit in den gleichmäßigen Zügen dieses Kopfes, die mit dem drastischen, überraschend lebendigen Ausdruck der übrigen in unverkennbarem Contraste steht. Passender als mit diesen dürften wir ihn mit dem Kopfe der Athena, deren Zugehörigkeit zu dem Giebelschmuck des alten Burgtempels durch Studniczka's glänzende Entdeckung<sup>20)</sup> so gut wie erwiesen ist, zusammenstellen, obwol dieser in Einzelheiten mehr Abweichendes als Übereinstimmendes aufweist. Doch der Gesamtcharakter und der Fortschritt der künstlerischen Behandlung sind die gleichen. Während bei jenem der Haupteindruck auf der Sorgfalt der Detailausführung beruht, ist hier, mit Berechnung der Fernwirkung, Alles aus dem Großen gearbeitet. Beide Köpfe sind gleichzeitige Zeugen des Strebens, über die lang geübte Tradition hinauszukommen. Es war, wie sich aus der Baugeschichte des Athenatempels ergibt, die letzte Periode der Herrschaft des Pisistratos, in welcher dieser Aufschwung erfolgte.

Daß die hier veröffentlichten Köpfe der Hand attischer Künstler entstammen, darüber läßt ihre Verwandtschaft mit Köpfen, welche den attischen

<sup>19)</sup> Am nächsten steht der Kopf einer im März dieses Jahres nordöstlich vom Erechtheion gefundenen

denen großen Figur und derjenige der Figur *Mus. d'Athènes* Taf. II.

<sup>20)</sup> Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen 1886 S. 185 ff.

Typus in reiner Gestalt überliefern, wie die der Figuren vom Parthenonfries und der Grabreliefs des fünften Jahrhunderts, kaum irgend welchen Zweifel.

Der jüngere Kopf erscheint, um nur ein Beispiel herauszugreifen, in der Aphrodite des Ostfrieses fast unverändert wiederholt. Die Strenge, welche jenem noch anhaftet, ist gemildert, die Formen sind entwickelter, einzelne Feinheiten wie die Linie vom Kinn zum Ohr und die reizvolle Entblösung des Nackens sind bestimmter und schöner zum Ausdruck gebracht. Auf die gleichartige Bildung der Ohren dürfen wir nach Morelli's Vorgang ein besonderes Gewicht legen. Soweit meine Beobachtungen reichen, die hier allerdings nur in geringem Umfang ange stellt werden konnten, ist diese schön und gleichmäßig gerundete Form des Ohres mit der breiten Muschel und dem scharf abgesetzten Ohrläppchen den attischen Werken eigentümlich. Ähnlich findet sie sich auch an einigen olympischen Köpfen, während z. B. das Ohr des Harmodios und des Apollon aus dem athenischen Theater ganz anders gestaltet ist.

Als weiteres Argument für den attischen Ursprung der beiden Köpfe, welches uns zugleich bestimmten Aufschluss über die Anfänge der älteren attischen Schule liefert, kommen schließlich die Maßverhältnisse hinzu. Doch es wird nötig sein, hier etwas weiter auszugreifen, da die Proportionen in größerem Zusammenhange für chronologische und stilistische Untersuchungen bisher fast gar nicht verwertet sind. Wenn die folgenden Ausführungen leider sehr lückenhaft haben bleiben müssen, so liegt das an der großen Beschränktheit des hier in Athen vorhandenen Materials, namentlich an dem empfindlichen Mangel von nichtattischen Werken des fünften Jahrhunderts.

Es kommt vor Allem darauf an, eine historische Entwicklung in der Durchführung der Proportionen zu ermitteln. Zu diesem Zweck ist es nötig, bei jedem einzelnen Werke das Princip der Einteilung erst herauszufinden und daher jeden einzelnen Kopf für sich unter vorläufiger Aufserachtlassung bestimmter litterarisch überlieferter oder durch Berechnung und Vergleichung als normal herausgefundener Einteilungssysteme zu messen. Erst nachher lassen sich durch Zusammenstellen des Gemeinsamen auf die allmähliche Umgestaltung der Proportionsregeln bestimmte Rückschlüsse gewinnen.

Bereits Schadow bemerkt »Polyklet« S. 22: »Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Polyklet nicht zuerst über das Wesen der Verhältnisse nachdachte, sondern daß das Bedürfnis, etwas Gesetzliches hierüber auszumitteln, in den Kunstschulen schon früher rege war.« Wie richtig diese Annahme ist, beweisen die Zahlen der auf S. 238f. beigefügten Tabelle, die sich allerdings nur auf die Gesichts-Proportionen beziehen, während Schadow außer diesen auch die des Körpers im Sinne hatte. Gerade die ältesten Künstler haben sehr genau mit Zirkel und Meßstab gearbeitet. Das zeigt sich am deutlichsten an Einzelheiten wie z. B. an den Maßverhältnissen der Augen. An dem alten Herakopfe aus Mergelkalk in Olympia sind noch jetzt die Züge des Zirkels klar zu erkennen, der tiefgebohrte Mittelpunkt und der eingegritzte Umkreis der Pupillen. Der Durchmesser dieses Kreises, also die Höhe der



Augen (0,014), ist zugleich als Maß für die Entfernung vom oberen Lid bis zu den Brauen und für die halbe Augenlänge benutzt. Es ist kein Zufall, daß dasselbe Verhältniß fast bei allen hier zugänglichen archaischen Köpfen wiederkehrt. Ursprünglich waren wol sämtliche Gesichtsteile durch einander entsprechende Maße bestimmt. Darauf läßt der Kopf der Nike des Archermos schließen, welcher so genau proportionirt ist, daß alle wichtigeren Maße durch dasselbe kleinste Maß teilbar sind<sup>21</sup>: die Breite des Mundes, die Entfernung vom oberen Rand der Unterlippe bis zum Kinn, vom inneren Augenwinkel bis zum unteren Rand der Nasenflügel beträgt das dreifache, die Nase von der Nasenwurzel an gemessen, das Untergesicht und annähernd auch die Stirn das vierfache, die Gesichtsbreite das achtfache der Augenhöhe. Daß wir es hier nicht mit einer exceptionellen Erscheinung, sondern mit einem bestimmten Proportionsgesetze allgemeinerer Geltung zu tun haben, darf aus den Mäßen anderer archaischer Köpfe, die in der Tabelle angegeben sind, mit Bestimmtheit geschlossen werden. Die Maße dieser Köpfe, die übrigens nur als Beispiele aus der Menge verwandter ausgewählt sind, sind nun allerdings nicht alle durch dasselbe kleinste Maß teilbar, aber fast durchweg sind auch hier die Distancen, die sich bei dem Kopfe der Nike entsprechen, untereinander die gleichen. Ob dieses Proportionssystem eine Erfindung der alten Künstlerschule von Chios war oder ob es, vielleicht auf den ägyptischen Kanon zurückgehend, schon früher bestand und durch den Einfluß dieser Schule weitere Verbreitung fand, ist mit Hülfe des vorliegenden Materials nicht auszumachen. Jedenfalls war es, wenigstens in seinen Hauptpunkten, den Künstlern des sechsten Jahrhunderts geläufig. So sind die wol unter dem Einfluß der nesiotischen Kunst entstandenen böotischen Sculpturen, der Apollo von Orchomenos, der Apollo vom Ptoon<sup>22</sup>, der jüngere männliche Kopf ebendaher<sup>23</sup>, mit Kenntniß dieses Gesetzes gearbeitet, sowie auch der durch sein verkümmertes Aussehen gegen die übrigen stark abfallende Frauenkopf von der Akropolis<sup>24</sup>, in welchem Studniczka (Jahrbuch 1887 S. 147 Anm. 41) ein Werk samischer Kunst erkannt hat.

Als man in langer Kunstübung durch vieles Sehen und Nachbilden mit den Formen vertrauter wurde, konnte man sich über die äußerliche, mathematische Construction hinwegsetzen. Wir finden denn auch in der Blütezeit der nesiotischen Kunst, aus der die lange Reihe der weiblichen Figuren von der Akropolis stammt, die Proportionen nur zum Teil streng nach der alten Vorschrift behandelt. Hauptmaße, wie die Gleichheit von Nase und Untergesicht wurden festgehalten; deren Maß war ursprünglich auch für die Ausdehnung der Stirn bestimmend<sup>25</sup>. Aber durch die

<sup>21</sup>) S. die Tabelle n. 1.

<sup>22</sup>) *Bulletin de la correspondance hellénique* 1886 Taf. IV. S. Tabelle n. 3.

<sup>23</sup>) Ebenda Taf. VII. S. Tabelle n. 4.

<sup>24</sup>) *Les Musées d'Athènes* Taf. IX. S. Tabelle n. 5.

<sup>25</sup>) Michaelis (*Journal of hellenic studies* IV 1883 S. 349) bezeichnet die Teilung des Gesichtes in drei gleiche Teile bei einer »so archaischen«

Statue wie dem Apollo von Tenea nicht richtig als Singularität. Daß die Dreiteilung in dem alten Proportionsgesetze vorgeschrieben war, lassen die schwankenden Maße auf unserer Tabelle (n. 6—13) noch deutlich durchblicken. Der Kanon des Vitruv (III 1, 2) bezieht sich auf ein jüngeres Proportionssystem.



ornamentale Behandlung des Haares verlor man für die obere Begrenzung derselben den festen Punkt und bildete sie daher häufig kürzer, als die übrigen beiden Teile. Auch die Augen, die immer noch die größten Schwierigkeiten machten, formte man, wie bereits bemerkt, fernerhin nach dem alten Recept, nur daß man jetzt bald den Abstand der Lider, bald wie früher den Durchmesser der Pupille als Maß zu Grunde legte. Die Köpfe, die so entstanden, stimmen in ihren Verhältnissen nur annähernd mit der Wirklichkeit überein. Wo auf der einen Seite ein altes Schema nachwirkte, auf der anderen der Blick für die Natur der Formen noch nicht genügend geschärft war, konnte das ja auch nicht anders sein.

Ein neues und sehr genau durchgeführtes Proportionssystem lernen wir in den attischen Werken des fünften Jahrhunderts kennen. Ich greife als Beispiel den Kopf des Theseus vom Parthenongiebel<sup>26</sup> heraus. Hier ist die alte Dreiteilung aufgegeben. Als Teilungslinie des Gesichtes ist der obere Augenhöhlenrand genommen. Die Nase, von dieser Linie an gemessen, entspricht der Länge des Untergesichtes. Das Gesicht zerfällt jetzt in fünf Teile, die, wie in nebenstehender Figur verdeutlicht ist, durch den Haaransatz, den oberen Augenhöhlenrand, den inneren Augenwinkel, den unteren Rand der Nasenflügel, den Mund (d. h. den oberen Rand der Unterlippe) und das Kinn begrenzt sind und von denen sich a, c und e und andererseits b und d in der Größe genau entsprechen. Es ist die Normaleinteilung<sup>27</sup>, wie sie auch heute bei den Künstlern in Gebrauch ist, nur mit dem Unterschiede, daß nach dieser die Stirn in Folge der höher hinaufgeschobenen Haargrenze länger gebildet wird und die einzelnen Teile unter sich in anderem Verhältniß stehen, indem c und e doppelte Größe von b und d haben, während bei den attischen Köpfen<sup>28</sup> die beiden Entfernungen meist im Verhältniß von 8 zu 3 stehen. Manches hat dieses neue Proportionssystem mit dem früheren gemein, so die Größenübereinstimmung von c und e. Auch für die Breite des Gesichtes nach den äußeren Augenhöhlen gemessen behielt man das alte Maß, die Entfernung vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn, bei. Dasselbe wurde ferner für die Tiefe des Gesichtes (vom unteren Nasenansatz bis zum Ohr läppchen) das bestimmende und kehrte jetzt durch die Gleichsetzung von b und d auch noch in der Entfernung vom Haaransatz bis zum unteren Nasenflügelrande wieder. So erzielte man eine Harmonie der Gesichtsbildung, die dem früheren System bei aller mathematischen Regelmäßigkeit und Entsprechung der einzelnen Proportionen sehr fern lag.



Der wesentliche Fortschritt des neuen Systems liegt darin, daß der obere Augenhöhlenrand als Hauptteilungslinie angenommen wurde. Es kann dies nicht auf eine zufällige Erfindung zurückgehen, sondern muß mit stilistischen Neuerungen in Zusammenhang stehen. Die archaischen Künstler kennen die natürliche Form des oberen Augenhöhlenrandes gar nicht. Sie lassen die Augenbrauen wie eine

<sup>26</sup>) S. Tabelle n. 17.

<sup>27</sup>) S. Schadow, Polyklet Atlas Taf. I.

<sup>28</sup>) S. die Tabelle n. 16—21.



allmähliche Fortsetzung der Nasenrückenlinie in hohem Bogen parallel dem oberen Augenlid laufen. Erst nachdem man sich den wirklichen Bau des Schädels klar gemacht und in Folge dessen die fast halbkreisförmig geschwungene Linie der Augenbrauen als unnatürlich erkannt hatte, konnte man die Bedeutung dieser Linie für die Einteilung des Gesichtes verstehen lernen. Das geschah nicht erst in der Zeit, als die Parthenonsculpturen entstanden, schon in den Proportionen der Figuren vom olympischen Zeustempel spielt der obere Augenhöhlenrand eine Rolle, auch bei ihnen ist die Nase von dieser Linie an gemessen dem Untergesichte gleich, und bereits an dem Kopfe des Harmodios ist die Zeichnung der Augenbrauen der Natur gemäß. Gewiss wird aber der erste Versuch einer richtigen Wiedergabe dieses Gesichtsteiles in höhere Zeit hinaufreichen.

Das Proportionssystem, nach welchem der Kopf des sog. Theseus construiert ist, muß für eine bestimmte Periode in der attischen Schule kanonische Geltung gehabt haben, denn es findet sich an anderen Werken, wie an dem Kopf des Jünglings von der Akropolis<sup>29</sup>, an dem Kopf des Herakles von dem ebendort befindlichen Relief<sup>30</sup>, an den Köpfen der Gottheiten des eleusinischen Reliefs genau entsprechend wieder.

Noch zu Phidias' Zeit erfuhr das System eine Umwandlung. Bereits die Figuren des Parthenonfrieses sind anders proportioniert<sup>31</sup>, als die der Giebel und die mit diesen übereinstimmenden der Metopen. Das Untergesicht ist feiner gebildet und weniger voll, so daß seine Ausdehnung nur der der Nase bis zur Wurzel gleichkommt. Indem aber zugleich die Stirn etwas verkürzt wird, bleibt die für die attischen Köpfe charakteristische Entsprechung der Distance vom Haaransatz bis zum unteren Nasenflügelrand und vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn<sup>32</sup> gerettet. Die Betonung des oberen Augenhöhlenrandes ist in diesem neuen Schema, nach welchem außer den Figuren des Parthenonfrieses auch die zahlreichen Grabreliefs dieser Zeit proportioniert sind, wieder aufgegeben. Die alte Dreiteilung, von der, wie wir sehen werden, während des fünften Jahrhunderts durchaus nicht jede Spur verschwunden war, scheint hier nachgewirkt zu haben. Die wechselseitigen Bezüge der einzelnen Schulen zueinander werden ja nicht nur auf den Stil, sondern auch auf die an den verschiedenen Kunststätten geltenden Proportionsregeln von Einfluß gewesen sein. So sind die attischen Proportionen von dem Künstler des Apollo aus dem athenischen Theater fast vollständig adoptiert<sup>33</sup> und so können auch diejenigen der anderen Schulen, z. B. die polykletischen, wieder auf die attischen eingewirkt haben.

<sup>29</sup>) Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen 1880 Taf. 1. S. Tab. n. 16.

<sup>30</sup>) Archäologische Zeitung 1869 Taf. 24. S. Tab. n. 18.

<sup>31</sup>) S. Tab. n. 22—24.

<sup>32</sup>) Dieselbe ist nur selten an attischen Köpfen außer Acht gelassen. Am eleusinischen Relief ist sie bei den Figuren des Triptolemos und der Kora fortgefallen, weil diese durch das weit

in die Stirn herabhängende Haar als jugendlich charakterisiert werden sollten.

<sup>33</sup>) S. Tabelle n. 25. Nur die Ausdehnung der Stirn stimmt nicht mit dem attischen Kanon und daraus ergeben sich einige größere Differenzen. Furtwängler's Ansicht (Mitteilungen des archäologischen Instituts zu Athen V. S. 40), daß der Kopf in späterer attischer Weise umgebildet sei, vermag ich nicht zu teilen. In der Replik des



Dafs das alte Princip der Dreiteilung neben dem andern in Kraft blieb, beweist der in der Nähe des Olympieion gefundene Apollokopf, den Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts zu Athen I Taf. 8, 9 veröffentlicht hat.

Stirn und Nase, bis zur Nasenwurzel gemessen, haben gleiches Mafs<sup>34</sup>, das Untergesicht ist bedeutend länger, aber seine gröfsere Ausdehnung ist nicht willkürlich, vielmehr ist jenes Mafs, welches auch dadurch, dafs es die Breite des Mundes und Kinnes bestimmt, sich als das Hauptmafs des Kopfes kennzeichnet, mit ganz geringer Abweichung wieder in der Entfernung vom Munde bis zum Kinn enthalten. Merkwürdiger Weise kehren diese Mafsverhältnisse an einem Kopfe wieder, von dem man es am wenigsten erwarten sollte, nämlich an dem sehr altertümlich aussehenden Jünglingskopfe aus dem Ptoon<sup>35</sup>. Auch hier stimmen Stirn und Nase von der Nasenwurzel an gemessen mit der Mundbreite und dem unteren Teil des Gesichtes vom Mund an überein. Aber die Fläche zwischen dem inneren Augenwinkel und dem unteren Nasenflügelrand ist bedeutend verkürzt, weil die Augenhöhlen nach der archaischen Manier sehr grofs gebildet sind, ihre Höhe ist mit jener Fläche und der Augenlänge auf das gleiche Mafs gebracht. Dies hat zur Folge gehabt, dafs nun die Nase bis zum oberen Augenhöhlenrande dem ganzen Untergesichte, sowie die Entfernung vom Haaransatz bis zum Nasenansatz derjenigen vom inneren Augenwinkel bis zum Kinn entsprechen, dafs also scheinbar die attischen Proportionen nachgeahmt sind. Diese Mafsverhältnisse zeigen, dafs der Kopf nicht so alt sein kann, wie man gemeinhin annimmt und wie er auf den ersten Blick zu sein scheint, denn mindestens bis etwa zur Mitte des sechsten Jahrhunderts war solches Proportionssystem unbekannt und am allerwenigsten dürfte man wol von einem Künstler aus Böotien und noch dazu von einem so untergeordneten erwarten, dafs er es selbstständig gefunden habe. Die ältere böotische Kunst war ja lediglich eine nachahmende. Je weniger sie aber durch eigenes Können vorwärts ging, um so weniger auffallend kann es auch erscheinen, wenn Altertümlichkeiten des Stils, die anderswo bereits überwunden waren, sich hier noch behaupteten. Zudem hatte der Verfertiger, wie Holleaux<sup>36</sup> richtig betont, offenbar sein Leben lang in Holz gearbeitet, eine Technik, der die archaische Steifheit der Formengebung ganz naturgemäß besonders lange anhaftet. Hauptsächlich aus diesem Grunde scheint es mir nicht undenkbar, dafs der Kopf, wie die Proportionen schliessen lassen, erst etwa Anfang des fünften Jahrhunderts entstanden sein könnte, zumal der altertümliche Charakter nicht einheitlich durch das ganze Werk durchgeht, sondern Einzelheiten, wie Mund und Kinn, bereits eine freiere Behandlungsweise verraten. Es würde gewifs verkehrt sein, wollte man auf Grund der Proportionen von diesem Kopfe auf den Apollokopf zurückschliessen, um dessen Herkunft zu ermitteln. So lange das Material noch so vereinzelt vorliegt, läfst sich überhaupt in dieser Richtung Weniges mit Sicherheit

Brittischen Museums ist nach Michaelis' Angabe (a. a. O. S. 349) die Dreiteilung des Gesichtes genau durchgeführt.

<sup>34</sup>) S. Tabelle n. 27.

<sup>35</sup>) *Bulletin de correspondance hellénique* 1886 Taf. V. — S. Tabelle n. 26.

<sup>36</sup>) *Bulletin de correspondance hellénique* 1886 S. 98.



bestimmen. Doch möge wenigstens darauf hingewiesen werden, daß die Verhältnisse der Polykletischen Köpfe, bei denen ebenfalls die Nasenwurzel als Teilungspunkt genommen ist<sup>37</sup>, wenn nicht aus dem gleichen System, nach welchem jener Apollokopf proportioniert ist, so doch aus einem sehr nahe stehenden entwickelt zu sein scheinen. Die Verkürzung des Untergesichts bei den polykletischen Figuren würde vielleicht mit der gleichzeitigen Änderung des attischen Kanons in Beziehung zu setzen sein.

Doch kehren wir zu den beiden weiblichen Köpfen von der Akropolis zurück. Bei dem jüngeren ist deutlich der obere Augenhöhlenrand als Teilungslinie genommen<sup>38</sup>, obwol die Augenbrauen noch in der altertümlichen hochgeschwungenen Linie gezeichnet sind. Die Proportionen sind durchaus die attischen. Wie eng sich der Künstler an die Regeln dieses Systems hielt, zeigt sich besonders deutlich darin, daß er das durch die größere Ausdehnung der Augenhöhle entstandene Mißverhältnis sorgfältig wieder auszugleichen suchte, indem er die Stirn und die Fläche vom inneren Augenwinkel bis zum unteren Nasenflügelrand genau um das Maß verkürzte, um welches die Augenhöhlung zu groß geraten war. Ein so überlegtes Vorgehen ist nur denkbar, wenn dieses attische Proportionssystem damals schon zu allgemeinerer Geltung gelangt war. Wir können es denn auch bis in die pisistratische Zeit zurückverfolgen. Spuren desselben finden wir bereits an dem Kopfe der Statue *Musées d'Athènes* Taf. II<sup>39</sup>, die zu den jüngeren dieser Figurenreihe gehört, und in seinen Grundzügen durchgeführt tritt es zum ersten Mal an dem älteren der beiden hier veröffentlichten Köpfe auf<sup>40</sup>. Seine Entstehung wird also in die Zeit fallen, in welcher diese Werke geschaffen wurden. Dem scheint im Zusammenhang mit den früheren Ausführungen der Umstand zu widersprechen, daß gerade bei diesen Köpfen der obere Augenhöhlenrand nicht als gestreckte, der natürlichen Bildung entsprechende Linie geformt ist; doch dürfen wir nicht vergessen, daß diese Werke bei allen Fortschritten im einzelnen durch den Anschluß an die Reihe jener typischen weiblichen Figuren die von Alters überkommene fest ausgeprägte Formengebung naturgemäß länger bewahrten.

Wir sahen den Typus der beiden Köpfe fast unverändert in den attischen Werken des fünften Jahrhunderts wiederkehren und konnten daraus auf einen engeren Schulzusammenhang schließen. Die Proportionen lassen uns jetzt erkennen, seit wann die attische Schule selbstständig hervortrat. In der Tat erklärt sich dieser gewaltige Fortschritt am leichtesten während der glanzvollen Epoche der letzten Tyrannis des Pisistratos, um so mehr als sich in einem untergeordneten Kunstzweige, der Vasenmalerei, in der gleichen Zeit ein ganz analoger Umschwung vollzog.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Erfindung der rotfigurigen Vasenmalerei in die pisistratische Zeit hinaufragt. Diese Datierung, die Löschcke bereits durch die Vergleichung der Lyseasstele wahrscheinlich gemacht hat<sup>41</sup>, und

<sup>37</sup>) S. Tabelle n. 28 und die von Michaelis a. a. O.

S. 348f. angeführten Maße.

<sup>38</sup>) S. Tabelle n. 15.

<sup>39</sup>) S. Tabelle n. 13.

<sup>40</sup>) S. Tabelle n. 14.

<sup>41</sup>) Mitteilungen des athenischen Instituts 1879 S. 40 ff.



für die Dümmler und Studniczka in dem vorigen Hefte dieser Zeitschrift überzeugende Gründe beigebracht haben, wird durch die Funde von Vasenscherben rotfiguriger Technik, welche bei den Ausgrabungen auf der Burg in großer Menge aus dem alten Bauschutt hervorgezogen sind, zur Gewissheit erhoben. Allerdings hat man darauf hingewiesen<sup>42</sup>, daß diese Fundumstände nicht notwendig das Jahr 480 als spätestes Datum ergeben, sondern den Beginn des perikleischen Parthenonbaues oder vielmehr, wie wir jetzt durch Dörpfeld's letzte Untersuchungen wissen, den Beginn der kimonischen Bauhätigkeit, also ungefähr das Jahr 460. Aber dieser Ansatz könnte doch nur auf eine ganz beschränkte Zahl von Vasenscherben Anwendung finden, wie aus der Betrachtung allein hervorgeht, daß während der zwei Jahrzehnte unmöglich so große Massen von Vasen in die notdürftig hergerichteten Heiligtümer der Burg geweiht und bereits in schadhafte Zustand gelangt sein können, als die vorhandenen rotfigurigen Scherben voraussetzen lassen würden. Stil und Inschriften bringen die Frage nach dem Alter nicht zur Entscheidung. Indessen ergibt die Art der Zerstörung ein Argument, welches eine so gut wie sichere Lösung der Frage zuläßt.

Der starke und umfangreiche Pinax mit der polychromen Darstellung eines anstürmenden Kriegers<sup>43</sup>, dessen Ausführung lebhaft an die Bilder des Euthymides erinnert, kann wohl nur in Folge gewaltsamen Zerschlagens in diesen trümmerhaften Zustand geraten sein. Noch deutlicher tragen eine Anzahl von Scherben, welche durch Brand gelitten haben, die Spuren der Verwüstung an sich, welche die Perser auf der Burg anrichteten<sup>44</sup>. Die verschiedene Stärke der Brandspuren, die große Menge der verbrannten Scherben<sup>45</sup> und endlich der Umstand, daß dieselben ganz verschiedenen Stilarten angehören, geben die Berechtigung, von der Möglichkeit zufälliger Beschädigung einzelner Stücke abzusehen. Die stilistisch am weitesten entwickelten Vasen, welche in diesem Zustande erhalten sind, stimmen mit den Werken derjenigen Meister überein, deren Kunst den Höhepunkt attischer Gefäßmalerei bezeichnet. Die Schale, deren fünf erhaltene Bruchstücke in der auf S. 230 f. beigefügten Textabbildung (Fig. 3—10) zum ersten Mal bekannt gemacht werden<sup>46</sup>, kann geradezu als ein Werk des Duris gelten. So genau findet sich die gewissenhafte, zierliche,

<sup>42</sup>) Furtwängler, Bronzefunde in Olympia S. 6 Anm. 1, Klein, Euphronios (2. Aufl.) S. 39.

<sup>43</sup>) Die Veröffentlichung steht im nächsten Hefte der *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* bevor.

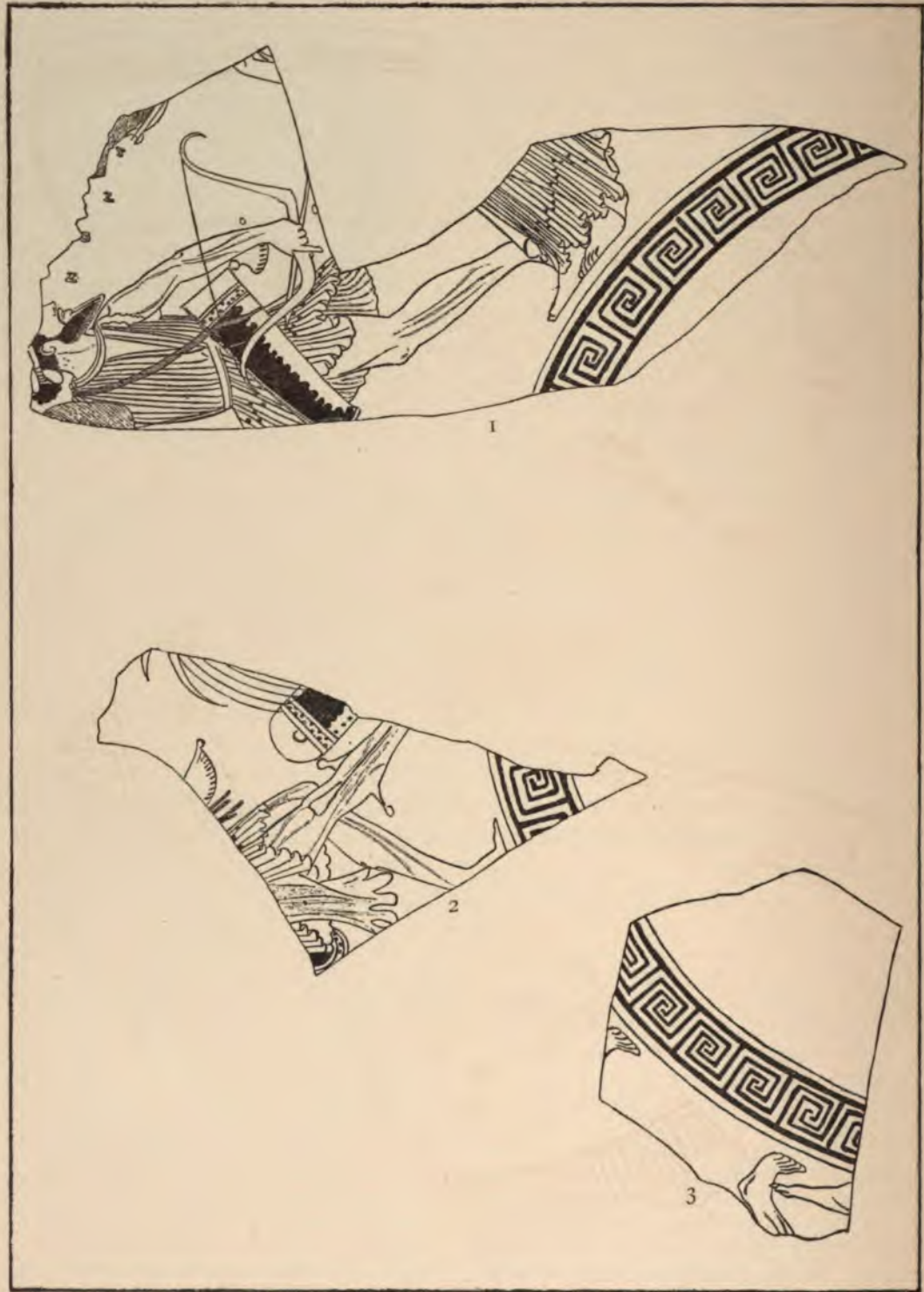
<sup>44</sup>) Auf die Bedeutung dieser Scherben bin ich durch Wolters aufmerksam gemacht.

<sup>45</sup>) Unter rund 400 einzelnen Scherben der Ausgrabung von 1886 habe ich 29 verbrannte gezählt, davon 24 schwarzfigurige und 5 rotfigurige. Ein weit größerer Prozentsatz verbrannter Stücke scheint unter den 1882 an der Ostseite des Parthenon gefundenen Scherben zu sein, doch lassen sich hier bestimmte Zahlen nicht geben, da die Gesamtheit der Vasen-Funde

von der damaligen Ausgrabung sich heute leider nicht mehr constatiren läßt.

<sup>46</sup>) Sie stammen nach dem Verzeichnisse von Tsuntas aus den Ausgrabungen von 1882. Von dem Innenbilde (Fig. 8, 9 und 10) sind auf den Gegenseiten von Scherbe 3, 5 und 6 nur ganz geringe Reste erhalten, welche auf eine Darstellung der Bestrafung des Syleus durch Herakles schließen lassen. Auf dem einen Außenbilde, von dem in Scherbe 6 das eine Endstück mit dem Henkelansatz und in Scherbe 7 ein Fragment mit dem nach außen gebogenen oberen Rande der Schale erhalten ist, ist wahrscheinlich ein Komos gemalt, die drei Bruch-









aber nichts desto weniger flotte Zeichnung in den älteren Bildern dieses Künstlers<sup>47</sup> wieder. Eine andere weniger stark durch Brand verletzte Scherbe, auf welcher die Unterkörper zweier männlicher Figuren sichtbar sind, zu deren Füßen sich ein Hund niedergelassen hat, zeigt den flüssigen, derben Pinselstrich, welcher die Vasen mit Hieron's Namen kennzeichnet. Die Inschrift aber des Duris sowohl wie des Hieron hat sich auf zwei Scherben erhalten, welche den gleich tiefen Schuttmassen, wie jene Bruchstücke, entstammen<sup>48</sup>.

Noch andere Umstände weisen darauf hin, daß die Künstler dieser Richtung auch bereits vor den Perserkriegen thätig waren. Für die Pferde von den Viergespannen, welche als Ornament des Gewandsaumes an der von Euthydikos geweihten Figur verwendet sind, suchen wir auf den Vasen der älteren Gattungen vergeblich nach Analogieen. Diese Bildung mit dem kurzen, dicken Hals und den kräftigen, wenig schlanken Beinen begegnet weder auf den schwarzfigurigen noch auf den frühesten rotfigurigen Gefäßbildern, sondern ist, wie sie bereits lebhaft an die Pferde des Parthenonfrieses erinnert, den Vasen des entwickelteren Stiles eigentümlich<sup>49</sup>. Schließlich werden wir auch auf die Entwicklung des Kopftypus einiges Gewicht legen dürfen. Es gewinnt gerade im Zusammenhange mit den Beobachtungen, welche sich aus der Vergleichung der beiden Köpfe von der Akropolis mit anderen älteren Köpfen attischen Fundortes ergeben, ein besonderes Interesse, daß in den Vasenbildern von der Entwicklung eines bestimmten Typus, den wir mit Fug und Recht den attischen nennen, erst seit dem Aufgeben der schwarzfigurigen Technik im eigentlichen Sinne die Rede ist. Dieselbe Verwandtschaft aber, welche die Köpfe von den ältesten rotfigurigen Vasenbildern, beispielsweise von der Darstellung der Götterversammlung *Monumenti dell' Instituto* X Taf. 23. 24, mit dem älteren Kopfe auf Taf. 13 in unmittelbare Beziehung setzt, herrscht andererseits zwischen dem jüngeren Kopfe auf Taf. 14 und den Köpfen der Vasen freieren Stiles, von denen nur der Krater mit der Theseusdarstellung *Monumenti dell' Instituto* I Taf. 52 angeführt werden mag, dessen Entstehung nicht durch einen sehr erheblichen Zeitunterschied von den Perserkriegen getrennt sein kann.

stücke Fig. 3, 4 und 5 des andern enthalten, wie es scheint, die Darstellung eines Herakles-abenteuers. Denn schon wegen des Innenbildes wird man in dem Mann mit dem Löwenfell den Herakles erkennen. Derselbe ist in der typischen, bewegten Stellung des schießenden Bogenschützen dargestellt. Er hat bereits einen Pfeil versendet, welcher sein Ziel noch nicht erreicht hat: dicht vor der weiblichen Gestalt, die gewiß nach dem gebräuchlichen Schema das Bild auf der einen Seite abschloß, schwirrt er durch die Luft. Die Verlängerung des Schaftes geht über die erhobene Hand der Frau hinweg, der Pfeil wurde also nicht, wie ich zuerst annahm und woraufhin ich Artemis zu erkennen glaubte, von letzterer gehalten. Erschreckt sieht sich der Bogen-

schütze, welcher dem Herakles entgegen eilt, nach dem fliegenden Geschoße um. Die Füße auf Scherbe 5 gehören einem anstürmenden und einem gesunkenen Krieger an. Es ist vermutlich der Rachezug des Herakles gegen Eurytos dargestellt, in diesem Falle würden wir in der weiblichen Figur Iole erkennen dürfen. Die Inschrift (beide Male  $\nu\omicron\nu\epsilon$  oder  $\nu\alpha\nu\epsilon$ ) vermag ich nicht befriedigend zu deuten.

<sup>47)</sup> Vgl. namentlich die Schale Conze Ser. VI Taf. 7 und die beiden verwandten Schalen ohne Künstlerinschrift Benndorf Ser. D Taf. 8.

<sup>48)</sup> *Εφημερίς αρχαιολογική* 1885 S. 56.

<sup>49)</sup> Vgl. z. B. die Viergespanne auf der Darstellung des Leukippidenraubes *Εφημερίς αρχαιολογική* 1885 Taf. 5.



Die verschiedensten Gründe daher führen zu dem Schluß, daß vor den Perserkriegen bereits die rotfigurige Vasenmalerei die archaische Formengebung abgestreift hatte, daß die Entstehung der neuen Technik in die pisistratische Zeit hinaufragt. Natürlich werden nun auch die späteren Vasen um einige Jahrzehnte höher hinauf datiert werden müssen. Wie weit die chronologischen Ansätze, welche ich in meiner Abhandlung über die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniß zur großen Kunst für bestimmte Gruppen aufgestellt habe, dadurch im Einzelnen eine Änderung erleiden, hoffe ich an anderer Stelle ausführlicher erörtern zu können.

In den Vasen der neuen Technik kommt das eigentlich attische ganz anders zum Ausdruck<sup>50</sup>, als in den schwarzfigurigen Gefäßen, welche zwar auch Stilunterschiede den übrigen älteren Gattungen gegenüber aufweisen, aber schon durch das Weiterführen der alten Technik ihre Abhängigkeit zeigen. Die Parallele mit der Entwicklung der Plastik ist einleuchtend. Auch hier in der Vasenmalerei begegnen wir dem bewußten, selbständigen Vorwärtsdringen, welches den Grund legt zu einer nationalen Kunst und neue Formen schafft, die für die Folgezeit Geltung behalten. Es ist nicht Zufall, daß in beiden Zweigen der Kunsttätigkeit dieser bedeutendste Aufschwung zu gleicher Zeit sich ereignete.

Gewinnen wir durch den älteren der beiden hier veröffentlichten Köpfe einen Einblick in die Anfänge der attischen Schule, so giebt der jüngere über ihre Fortbildung Aufschluß und füllt so zum Teil wenigstens eine Lücke aus, die sich bisher empfindlich geltend machte. Die Verwandtschaft des Kopfes mit denen der Friesfiguren, auch mit dem Kopfe der Athena Parthenos zeigt, daß sich der Phidias'sche Frauentypus in einer von fremden Einflüssen in Allem wesentlichen unabhängigen Entwicklung gestaltet hat. Doch sind wir nicht berechtigt, dieses Resultat auf die Entstehung des attischen Typus im Allgemeinen anzuwenden. Hat auch nach den Ausführungen von Klein<sup>51</sup> und namentlich von Robert<sup>52</sup> die Geschichte von dem Einflusse des argivischen Meisters Ageladas ihre Bedeutung verloren, so bleiben doch die regen Wechselbeziehungen der verschiedenen Kunstschulen untereinander als ein wesentlicher Factor bestehen, mit welchem wir zu rechnen haben.

Litterarische Nachrichten und erhaltene Monumente<sup>53</sup> bezeugen, daß das Athen des fünften Jahrhunderts an Werken fremder Meister nicht arm war und von

<sup>50</sup>) Vgl. Loeschcke, Mitteilungen des athenischen Instituts 1879 S. 41.

<sup>51</sup>) Klein, archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich III S. 61 ff.

<sup>52</sup>) Robert, Archäologische Märchen S. 92 ff.

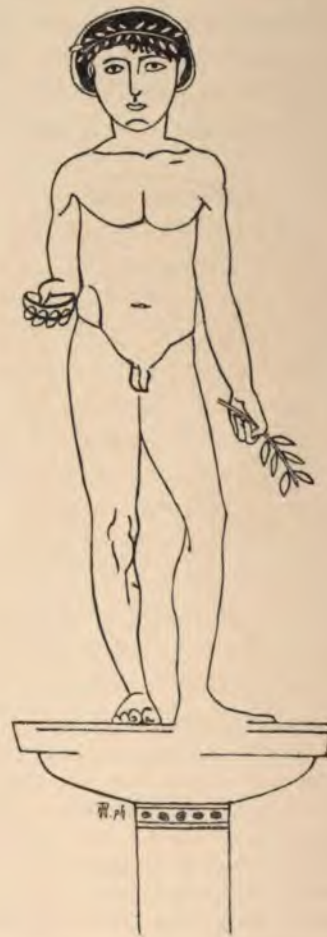
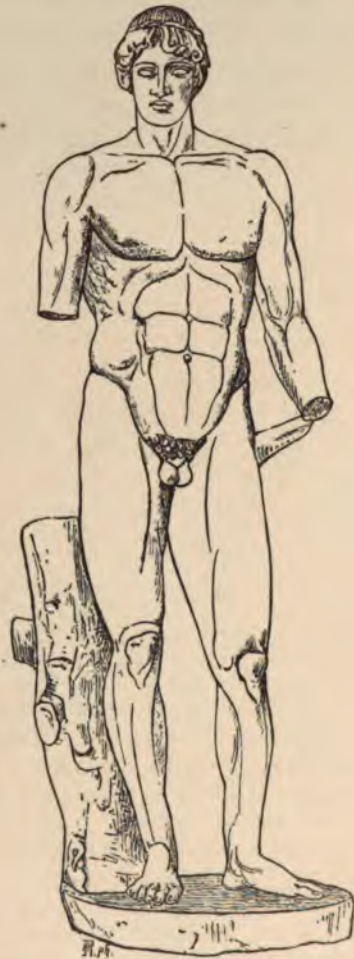
<sup>53</sup>) So vor allem das Original des Apollon aus dem Dionysostheater und der Apollon, dessen Kopf in der Nähe des Olympieion gefunden ist (vgl. Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen I S. 183, Benndorf, *Annali dell' istituto* 1880 S. 196 ff.). Köpfe des »olympischen« Stils in Athen erwähnt Furtwängler, Mitteilungen d. arch. Inst. in Athen V S. 40

Anm. Zu ihnen kommt der kleine Bronzekopf *Musées d'Athènes* Taf. XVI und ein jüngst auf der Burg gefundener Jünglingskopf vorzüglicher Arbeit hinzu, ferner die bei Studniczka, »Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht« Fig. 47 abgebildete Athenastatuetten, welche Wolters als olympisch erkannt hat. Die Form des kurzen, nur mit dem seitlichen Faltenaum den Boden berührenden Chiton, die in der attischen Kunst vor Phidias sonst nicht nachzuweisen ist, die Flauheit der Modellirung, die Anlage und Behandlung der Falten, die bis in Einzelheiten wie den umklappenden Saum vorn



diesen wird die attische Plastik um so weniger unbeeinflusst geblieben sein, als dieselben sogar bis in die Kreise der Vasenmaler hinein ihre Wirkung geübt haben.

Die Statue des Apollon, auf deren große Berühmtheit außer den übrigen Copieen die aus dem athenischen Dionysostheater schließen läßt, hat wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung dem Maler des Bologneser Kraters *Monumenti dell' Instituto* X Taf. 54 als Vorwurf gedient. Wir bilden die Statue und die Figur aus dem Vasenbilde hier nebeneinander ab. In derselben straff emporgerichteten Haltung,



die kräftigen Schultern zurückgezogen, steht der Gott da mit festaufgesetztem rechten Standbein, das linke Bein im Knie gebogen und zur Seite gesetzt. Wie

am Hals übereinstimmend an den Figuren des Zeustempels wiederkehrt, die unentschiedene Beinstellung, die an die Hippodomia erinnert,

die Haltung, in der ebenso Oinomaos dasteht, lassen daran keinen Zweifel.



an der Londoner Figur ist auch hier der linke Arm gesenkt. Wenn die Verhältnisse der Figur nicht alle richtig wiedergegeben sind, wie denn namentlich der Kopf zu groß geraten ist, so ist das der geringen Kunst des Vasenmalers zu Gute zu halten. Dafs er für die Zeichnung ein vorhandenes plastisches Werk benutzte, beweist ihre Verschiedenheit von den übrigen Gestalten des Bildes, die von der eigentlichen Darstellungsweise, wie sie dem Vasenmaler geläufig war, eine Vorstellung geben <sup>54</sup>.

Die Statue ist nicht von dem Verfertiger des Bologneser Krater allein verwendet worden. Deutlich hat der Kopf mit dem lebenswürdigen, unbedeutenden Ausdruck und dem prächtigen Haarschmuck dem Künstler der mit Euphronios' Namen signierten polychromen Schale in der Erinnerung geschwebt, als er mit feinen und überlegten Pinselstrichen das Antlitz des Jünglings auf den weissen Thongrund aufmalte <sup>55</sup> (vergleiche die beistehende Abbildung beider Köpfe).



<sup>54</sup>) Der Gott auf der Vase trägt in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Zweig und diese Attribute werden auch der Statue zuzuerkennen sein. Furtwängler (in Roscher's Lexicon S. 456) hat auf Grund einer ähnlichen Darstellung auf attischen Münzen (Beulé, *Monnaies d'Athènes* S. 271) Bogen und Zweig für sie angenommen, doch scheint diese Figur der Münzen, deren Stellung übrigens auf den verschiedenen Exemplaren nicht übereinstimmend ist, wahrscheinlicher auf eine andere Apollostatue, die ebenfalls in Athen aufgestellt war und deren Ähnlichkeit auch schon Furtwängler a. a. O. hervorhebt, bezogen werden zu können. An der erhaltenen, in Kassel befindlichen Copie derselben ist ein Stück des Bogens in der lin-

ken Hand erhalten (vgl. Kekulé, Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen I Taf. 10 S. 177 ff.). Ähnlich ist auch die Figur auf der Münze von Side, welche Weil in den E. Curtius gewidmeten historischen und philologischen Aufsätzen S. 129 (Taf. III) besprochen hat. — Hieß der Apollo, der auf der Vase wiedergegeben ist, wirklich Schale und Zweig, so gewinnt seine Rückführung auf den Alexikakos des Kalamis, die bereits von Conze (Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik S. 19) und Furtwängler a. a. O. vorgeschlagen ist, an Wahrscheinlichkeit. <sup>55</sup>) Koepp (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom 1886 S. 83) vergleicht die Figur mit den olympischen Sculpturen.



Ich würde die Behauptung dieses Verhältnisses, welches für einen Vasenmaler ein eingehenderes Studium der damals in Athen befindlichen Kunstwerke und ein sorgsameres Arbeiten voraussetzt, als man wol gemeinhin dieser Classe von »Handwerkern« zuzutrauen geneigt ist, weniger zuversichtlich aussprechen, wenn mich nicht ein analoges Beispiel bestärkte. Auf einer weißgrundigen, mit polychromer Zeichnung geschmückten Lekythos aus Eretria, welche sich seit Kurzem in der Vasensammlung des hiesigen Polytechnion befindet (n. 3477), steht einer sitzenden Frau ein gerüsteter Jüngling gegenüber, dessen hierneben abgebildeter



Kopf eine so große Ähnlichkeit mit dem Diskobol Massimi aufweist, daß er geradezu als eine Nachzeichnung desselben gelten könnte. Alles für den myronischen Typus Charakteristische<sup>56</sup>, die starke, runde Schädelform, die vorspringende Unterstirn, die Teilung derselben von der Oberstirn durch eine Rinne, die Profilierung des Gesichtes, die Form der Nase mit dem etwas vorspringenden unteren Ansatz, das feine Untergesicht, die Begrenzung der Stirn durch das Haar, der Einschnitt am Hinterkopfe ist auf der Vase so treu und mit

so viel Fleiß wiedergegeben, daß man an einer bewußten, absichtlichen Nachahmung nicht wol zweifeln kann.

Es ist kein Zufall, daß beide Vasen, die Schale und die Lekythos, zu der Gattung derjenigen Gefäße gehören, die durch ihre Technik eine selbstständige, von den übrigen getrennte Stellung einnehmen. Der weiße Grund, auf den das Bild mit feinem Pinsel in Umrisslinien aufgetragen wird, um dann zum Teil mit bunten Farben ausgefüllt zu werden, ladet von selbst zu einer sorgfältigeren, detaillirteren Zeichnung ein, während bei der rotfigurigen Vasenmalerei Alles auf den sicheren, flotten Strich ankommt. Nur in der ersten Periode ihrer Entwicklung, die noch in die Blütezeit des archaischen Stiles fällt, sucht die rotfigurige Gefäßmalerei durch eine liebevoll auf das Einzelne und Kleinste eingehende Darstellungsweise zu wirken. Später, als die Maler mit der Technik vertrauter wurden, gewöhnten sie sich daran, die Gestalten schnell mit fester Hand auf die Vase hinzuwerfen. Es ist kein Wunder, wenn derartige Übereinstimmungen mit einzelnen statuarischen Kunstwerken, wie sie die polychromen Gefäße zeigen, auf den rotfigurigen Vasen nicht vorkommen. Wie alles übrige der Darstellungen, so sind auch die Köpfe der Figuren auf diesen im Wesentlichen von gleicher Bildung, sie tragen den allgemein attischen Typus. Verschiedenheiten im Einzelnen aber sind gerade bei diesen mehr skizzenhaften Zeichnungen, bei denen die Form stärker als irgendwo von Zufällig-

<sup>56</sup>) Vgl. Kekulé, Über den Kopf des praxitelischen Hermes S. 11. 13.

keiten beeinflusst wird, nicht nur erklärlich, sondern eine notwendige Folge. Um so weniger ist es geraten, aus der Masse dieser Gefäße, die durchaus als Ganzes unter demselben Gesichtspunkte betrachtet sein wollen, einige mehr oder weniger abweichende herauszugreifen und dieselben zu der Statuirung größerer kunstgeschichtlicher Zusammenhänge zu benutzen. Furtwängler (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen V 1880 S. 41) und Koepp (Mitteilungen des archäologischen Instituts in Rom I 1886 S. 83) haben in einer Anzahl rotfigurigen Vasen Übereinstimmungen des Kopftypus mit den olympischen Sculpturen finden wollen. Wären dieselben auch einleuchtender, als sie es in der Tat sind, so würden sie doch für die Frage, welche Elemente für die Entwicklung des attischen Typus von Einfluß gewesen sind, nur geringe Bedeutung haben.

(Eine zugehörige Tabelle umstehend.)

Athen, 1887.

Fr. Winter.

-----



No.		Scheitel bis Kinn	Nasen- wurzel bis Hinter- kopf	Stirn	Stirn bis oberen Augen- höhlen- rand	Nase	Nase bis oberen Augen- höhlen- rand	Unter- gesicht	Oberer Rand der Unterlippe bis Kinn
1	Nike des Archermos . . . . .	0,191	0,163	0,054	0,044	0,048	0,058	0,048	0,036
2	Weiblicher Kopf aus Ägina (Athen. Mitteilungen VIII Taf. 17) .	0,282		0,077	0,064	0,077	0,091	0,077	0,054
3	Apollo aus dem Ptoon ( <i>Bull. de corr. hell.</i> 1886 Taf. IV) . .	0,223	0,173	0,069	0,056	0,060	0,073	0,060	0,040
4	Jünglingskopfaus dem Ptoon ( <i>Bull. de corr. hell.</i> 1886 Taf. VII) .	0,184	±0,175	0,045	0,036	0,053	0,062	0,053	0,038
5	»Samischer« Kopf von d. Akropo- lis ( <i>Musées d'Athènes</i> Taf. IX)	0,190	0,180	0,052	0,037	0,052	0,067	0,054	0,040
6	Apollo von Thera . . . . .	0,240	0,208	0,059	0,041	0,059	0,076	±0,067	±0,047
7	Kalbträger . . . . .	0,212	0,180	0,050	0,040	0,057	0,069	±0,055	±0,037
8	Sphinx von Spata . . . . .	±0,180	0,170	0,049	0,039	0,049	0,059	0,046	0,030
9	Weibl. Figur v. d. Akropolis ( <i>Mu- sées d'Athènes</i> Taf. X) . . .	0,170	0,148	0,033	0,028	0,046	0,052	0,046	0,031
10	Weibl. Figur v. d. Akropolis ( <i>Mu- sées d'Athènes</i> Taf. III. IV) .	0,259	0,200	0,058	0,047	0,053	0,065	0,053	0,037
11	Weibl. Figur v. d. Akropolis ( <i>Mu- sées d'Athènes</i> Taf. VI) . . .	0,290	±0,220	0,058	0,049	0,063	0,073	0,063	0,042
12	Kopf der Athena aus dem Giebel des alten Tempels ebendaher	0,280	0,227	0,067	0,054	0,072	0,083	0,072	0,052
13	Weibl. Figur v. d. Akropolis ( <i>Mu- sées d'Athènes</i> Taf. II) . . .	0,206	0,172	±0,040	±0,032	0,040	0,049	0,049	0,033
14	Weibl. Kopf von der Akropolis (Taf. 13) . . . . .	0,225	0,198	0,048	0,038	0,052	0,062	0,059	0,042
15	Weibl. Kopf von der Akropolis (Taf. 14) . . . . .	0,173	0,157	0,038	0,030	0,041	0,048	0,048	0,035
16	Jünglingskopf von der Akropolis (Athen. Mitteilgn. V Taf. 1) .	0,191	0,180	0,046	0,040	0,048	0,054	0,054	0,040
17	Sog. Theseus v. Parthenongiebel	0,305	0,290	0,074	0,064	0,078	0,088	0,088	0,064
18	Herakles v. d. Relief Arch. Zei- tung 1869 Taf. 24 . . . . .	0,109	0,104	0,028	0,024	0,028	0,032	0,032	0,024
19	Kora vom Eleusin. Relief . . .	0,251	0,242	0,041	0,038	0,071	0,074	0,074	0,054
20	Triptolemos vom Eleusin. Relief	0,217	0,200	0,037	0,028	0,058	0,068	0,068	0,049
21	Demeter vom Eleusin. Relief . .	0,251	0,242	0,057	0,054	0,071	0,074	0,074	0,054
22	Apollo vom Parthenonfries . . .	0,152		0,032	0,026	0,042	0,047	0,042	0,029
23	Aphrodite vom Parthenonfries .	0,160	±0,145	0,030	0,025	0,045	0,050	0,045	0,030
24	Jüngling 18 vom Parthenonfries .	±0,123		0,029	0,025	0,034	0,038	0,034	0,023
25	Apollo aus dem athen. Theater .	0,235	0,215	0,065	0,056	0,057	0,065	0,065	0,045
26	Jünglingskopfaus dem Ptoon ( <i>Bull. de corr. hell.</i> 1886 Taf. V) .	0,254	0,224	0,062	0,043	0,062	0,082	0,082	0,062
27	Kopf des Apollo (Athen. Mittei- lungen I Taf. 8. 9) . . . . .	0,270	0,247	±0,055	±0,040	0,055	0,072	0,082	0,057
28	Polykletischer Kopf in Smyrna (Evang. Schule) . . . . .	0,260	0,260	0,066	0,057	0,066	0,076	0,070	0,055

Innerer Augenwinkel bis unteren Rand der Nasenflügel	Haaransatz bis un- teren Rand der Nasenflügel	Innerer Augen- winkel bis Kinn	Nasen- ansatz bis Ohr- läppchen	Mund- breite	Ohr- länge	Innere Augen- weite	Außere Augenweite (* incl. Lider) (** bis zur Augen- höhle)	Augenlänge (* incl. Lider)	Augenhöhe (* incl. Lider)	Unteres Augenlid bis Augenbrauen	Backenknochen- abstand	No.
0,036	0,103	0,084	0,100	0,036		0,032	0,077 (** 0,096)	0,024	0,012	0,024	0,096	1
0,054	0,153	0,129				0,037	+0,118	0,050		0,044	0,157	2
0,046	0,127	0,104		0,049	0,059 r. 0,056	0,027	0,101	0,040	0,016	0,032	0,107	3
0,036	0,097	0,090	0,104	0,038	0,062	0,027	0,094	0,038	0,020	0,031	0,096	4
0,042	0,104	0,096	0,110	0,037	0,052	0,026	0,076	0,026	* 0,013	0,026	0,113	5
+0,042	0,114	+0,114	0,125	0,053	0,073	0,046	0,105	0,034	0,0175	0,034	0,122	6
l. 0,048 r. 0,045	0,107	+0,100		0,050		0,039	0,106	0,033	0,0165	0,033	0,114	7
0,036	0,099	0,082	0,102	0,039	0,057	0,030	0,091	0,030	0,015	0,030	0,107	8
0,031	0,080	0,077		0,035	0,052	0,027		0,027	0,012	0,027	0,097	9
0,038	0,112	0,091	0,117	0,047		0,029	0,094	0,034	0,017	0,034	0,120	10
0,042	0,120	0,108	+0,130	0,052	0,072	0,042	0,118	0,036	0,018	0,031	0,145	11
0,053	0,138	0,123	0,125	0,052		0,036	0,119 (** 0,123)	0,045	0,020	0,046	0,142	12
0,0295	+0,081	0,081	0,099	0,038		0,025	0,077 (** 0,081)	0,027	* 0,015	0,024	0,100	13
0,042	0,100	0,100		0,042		0,026	0,087 (** 0,100)	0,033	0,011	0,025	0,113	14
0,030	0,078	0,078		0,035	l. 0,043 r. 0,041	0,025	0,075	0,025	* 0,015	0,023	0,092	15
0,040	0,094	0,094	0,103	0,032	0,05	0,027	(** 0,094)	0,026	0,011	0,021	0,105	16
0,064	0,150	0,150	0,160	0,064		+0,040	(** 0,150)	+0,040		0,024	0,168	17
0,024	0,056	0,056	0,054	0,020	0,025							18
0,054	0,112	0,127	0,130					0,028	0,014	0,028		19
0,049	0,097	0,116						0,022	0,013	0,025		20
0,054	0,126	0,126						0,028	0,014	0,028		21
0,032	0,074	0,074	0,077	0,029	0,030	0,022	0,064 (** 0,074)	0,022	0,011	0,022	0,085	22
0,035	0,077	0,077	0,078		0,033			0,022	0,011	0,022		23
0,026	0,063	0,060	0,071					0,016	0,007	0,016		24
0,044	0,118	0,109	0,118	0,044	0,065	0,034	0,091	0,030	0,010	0,025	0,124	25
0,042	0,124	0,124	0,138	0,062	0,073	0,045	0,120	0,042	0,0215	0,042	0,137	26
0,052	+0,110	0,132	0,123	0,055		0,038	0,108	0,038	0,017	0,034	0,142	27
	0,134	0,126	0,128	0,055	0,066	0,040	0,104				0,147	28



## CHARONLEKYTHEN.

(Hierzu Antike Denkmäler I, Taf. 23.)

Im Herbst vorigen Jahres hatte ich in Athen Gelegenheit, die beiden mittlerweile aus dem Besitz des Herrn Messinesis in denjenigen der archäologischen Gesellschaft übergegangenen Lekythen 4 und 5 meiner Aufzählung Arch. Zeit. 1885, 19 näherer Betrachtung zu unterziehen und eine interessante neue Lekythos gleichen Gegenstandes aus Eretria kennen zu lernen. Sämtliche Darstellungen schienen mir durch ihren eigenartigen Charakter eine Veröffentlichung zu verdienen, und lieb ist es mir, nunmehr durch dieselben meinen früheren Aufsatz über denselben Gegenstand<sup>1</sup> in erfreulicher Weise ergänzen zu können, nachdem die Herren Ath. Kumanudis und Dr. Tsuntas, letzterer als Entdecker der Lekythos von Eretria, mir die Erlaubnis zur Veröffentlichung freundlichst gegeben und Hr. Gilliéron die Herstellung der Zeichnung übernommen hat. Für Vermittlungsbemühungen und archäologische Assistenz bei der Zeichnung bin ich Herrn Dr. C. Schuchhardt dankbar.

Taf. 23, 1, jetzt in der Vasensammlung des Polytechnion No. 2968, ist die frühere Lekythos Messinesis Arch. Zeit. 1885, 19, 5, gefunden in einem Grabe *πρὸς δυσμὰς τοῦ ἐργασταρίου τοῦ Φωταρίου*, also ziemlich genau westlich des späteren Dipylon, etwa 330 Meter nordwestlich des für jene Zeit zwischen Athanasios- und Nymphenhügel vorauszusetzenden Hauptthores, vermutlich neben der älteren heiligen Strafe<sup>2</sup>.

H. 0,325. Der weiße Überzug deckt Bauch und Schultern, welche letztere mit Palmettenzeichnung geschmückt sind. Den oberen Abschluß der Darstellung bildet ein durch liegende Kreuze unterbrochener Mäander zwischen je zwei schwarzbraunen Firnisstreifen, den unteren ein Streifen mit schräg sich kreuzenden Strichen. Die Umrisse der Figuren sind hell-rötlichbraun, die Polychromie noch mäßig. In Furtwängler's Beschreibung der Berliner Vasensammlung entspricht die Gruppe C II 13b 6 S. 687.

<sup>1</sup>) Die von Reinach *Rev. arch.* 1886 I, 158, 369; II, 94; *Rev. crit.* 1886, 484; *Rev. arch.* 1887, I, 100; 103 erhobenen Bedenken an der Echtheit des Arch. Zeit. 1885 Taf. 1 veröffentlichten Berliner Terracottareliefs werden von den am meisten kompetenten deutschen Fachgenossen nunmehr geteilt; die Verteidigung desselben zu übernehmen empfinde ich, der ich das Original überhaupt kaum kenne, keinen Beruf. Auch das Liechtenstein'sche Relief, früher Lecuyer, ist

nicht frei von Verdacht. Neapel ist freilich nicht der Fälschungsort — das glaube ich auf Grund persönlicher Nachforschungen, die ich selbst und meine Freunde dort im vorigen Jahre angestellt haben, gegen Reinach bestimmt versichern zu können. Eher ist es Athen. — S. auch den Sitzungsbericht der arch. Gesellsch. in Berlin: *Wochenschr. f. klass. Philol.* 1887, 937.

<sup>2</sup>) Das Grab ist eingezeichnet bei Curtius-Kaupert, *Atlas von Athen* Bl. III (auch auf Bl. I u. II).



Wie die malerische Technik so weist auch die stilistische Behandlung unsere Lekythos — und ebenso die beiden anderen — der früheren Zeit zu, spätestens dem Anfang des vierten Jahrhunderts. Bezeichnend ist da namentlich die Form der Grabstele, die sich auf zwei Stufen noch schlank erhebt und noch jene ältere Krönung der strengstilisierten Palmette auf den liegenden Voluten zeigt, an welche nur erst in ganz schüchterner Andeutung, die sich auf je eine Umrisslinie beschränkt, je ein Akanthosblatt ansetzt<sup>3</sup>. Der »Abakos« der Stele zeigt Spuren feuerroter Farbe.

Charon, Haar und Bart braun, die Stirn gerunzelt, mit schwarzer großer Mütze und feuerroter Exomis, wird von einem menschlichen Rühren gefasst, als er des kleinen Mädchens gewahr wird, das auf den Stufen seines eignen Grabmals<sup>4</sup> augenscheinlich gewartet hatte, bis Charon kommen würde es abzuholen, und nun rasch aufgesprungen auf ihn zueilt, ein allerliebster Zug kindlicher Harmlosigkeit, die den Schrecken des Todes noch nicht kennt. Charon streckt dem Kinde die Hand entgegen, um ihm das Ersteigen des hohen Schiffsbordes zu erleichtern. Das kleine Mädchen trägt einen bis auf die Füße reichenden Chiton und darüber einen lilageränderten Mantel, der über die linke Schulter zurückgeschlagen sie ganz einhüllt.

Hinter dem Kinde steht eine sehr zerstörte Frau, im Chiton und lilageränderten Mantel, die auf der Linken in flachem Korb Opfergaben und Schmuckgegenstände für das Grabmal, andere vielleicht in der erhobenen Rechten trug. Von den früheren Beschreibern übersehen ist das kleine *εἶωλον*, mit dem gewohnten Klagegestus die eine Hand zum Haupte führend, das vor Charon in der Höhe sichtbar wird<sup>5</sup>.

In einem sehr charakteristischen Gegensatz zur eben betrachteten steht die auf Taf. 23,2 veröffentlichte Lekythos im Polytechnion No. 2967 (Arch. Zeit. 1885, 19,4), äußerlich der vorigen gleichartig, nur daß die Farbe der Umrisse etwas mehr in's gelblich-braune sticht: für ein wenig jünger würde man sie halten, wenn nicht feststände, daß sie im gleichen Grabe gefunden worden wäre; denn Zeichnung wie Auffassung verraten eine etwas stärkere Mitwirkung bewusster künstlerischer Überlegung.

<sup>3</sup>) Brückner, Ornament und Form der att. Grabstelen 5 ff.

<sup>4</sup>) Arch. Zeit. 1885, 21. 22.

<sup>5</sup>) Verwandt mit dieser Lekythos ist eine soeben durch Wright bekannt gemachte im *Metropolitan Museum of art* in New-York, die im Jahre 1874 aus Athen erworben wurde: *American Journ. of archaeol.* II pl. XII—XIII 2 p. 399: Ein Knabe im Himation steht ruhig vor der Stele, das Haupt n. l. gewandt, von wo Charon mit dem Nachen kommt und ihm die R. entgegenstreckt, um ihn zum Einsteigen aufzufordern und dasselbe zu erleichtern. Hinter dem Knaben

eine Frau mit flachem tänienbedeckten Korb auf der L., und Tänie in der vorgestreckten R. Auch die ebenda Fig. 1 veröffentlichten Bildreste einer Lekythos gleicher Herkunft und Aufbewahrung: Frau n. r. auf den Stufen des Grabmals sitzend und in der R. eine Lekythos ausgestreckt vor sich haltend wie um sie jemandem anzubieten, davor geschwungene Linien, sind wol als gleichartige Darstellung aufzufassen: die geschwungenen Linien vor ihr sind die Spitze des Nachens, die verticalen Linien unter dem Arm der Frau der Unterschenkel des Charon.



Hier steht die Handlung stille. Ruhig zuwartend steht Charon in der Barke, mit beiden Händen auf die Ruderstange gestützt; sein Haar und Bart sind rotbraun, gelb-braun die Mütze, rötlich die Exomis; nur die leichte Krümmung der Nase verweist seinen sonst edlen Typus in eine untergeordnete Sphäre. Er drängt den auf der oberen der drei Stufen seines Grabmals sitzenden Jüngling nicht, sich zu erheben und zu ihm zu steigen; er läßt demselben Zeit, seine Gedanken zu Ende zu denken. Die Wendung des Hauptes und der Obolos in der Hand<sup>6</sup> lassen den Beschauer über die Richtung dieser Gedanken nicht im Zweifel. Der linke Unterarm ist zum größeren Teil zerstört; der Totenfluß und der Charonnachen werden wohl das Motiv zu seiner Bewegung gegeben haben:

νεχύων δὲ πορθμεὺς  
ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων μ' ἤδη καλεῖ „τί μέλλεις;“

Nur Beine und Schoofs werden durch den dunkelfarbigen Mantel bedeckt, kein Gewand verhüllt die jugendliche Schönheit des Oberkörpers, das reich niederwallende Haar ist mit bekanntem den Alten so gut wie Lionardo und Rembrandt geläufigen malerischen Kunstgriff geschickt verwertet, um das Antlitz zu heben. Die Zeitspanne ist nicht so groß, welche die erste Entstehung plastischer Schöpfungen wie des Eros von Centocelle und seiner Verwandten von unserer Epoche trennt. Den künstlerisch notwendigen Abschluß des Bildes stellt das von links herankommende Mädchen dar, in gelbem Chiton ohne Mantel, das rotbraune Haar zum Zeichen der Trauer in langen losen Locken vor den Schultern und auf den Rücken niederfallend, mit beiden Händen vor sich einen großen flachen Korb mit nicht mehr erkennbaren gelblichen Gegenständen (wohl Früchten: s. Arch. Zeit. 1885 Taf. 3) tragend, von dem Tánien herabhängen: οὐτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέρωντι νομφεύσω mögen wol Worte sein, die auch für die trüben Abschiedsgedanken unseres Jünglings den Grundton abgeben.

Taf. 23,3 giebt das Bild einer Lekythos im Polytechneion No. 3508, aus Eretria<sup>7</sup>. Die Umrisse sind hell-braunrot, die Farbtöne alle etwas kräftig, wie es den in Eretria neuerdings gefundenen Lekythen sämtlich eigen ist. Die Ausführung ist flott, nicht grade sorgfältig, aber auch nicht lüderlich. H. 0,37.

Die Situation ist hier eine außergewöhnliche: durch Fehlen der Stele wird der Arch. Zeit. 1885,6 festgestellte zweite Typus ausgeschieden; die für den ersten Typus, die Ankunft der Todten am Acheron bezeichnenden Zuthaten fehlen hier auch: dennoch kann es nicht zweifelhaft sein, daß dieser Augenblick gemeint ist. Auf das hohe Ufer, oberhalb des Flusses, hat das Mädchen ihren kleinen Schutzbefohlenen hingesetzt, um die Ankunft des Todtenschiffes abzuwarten; sorgsam hat sie ihm seinen lilafarbenen Mantel untergebreitet. Er saß ihr zugewendet: wie er den Nachen kommen sieht, dreht er sich um, blickt Charon mit den großen Kinder-  
augen erstaunt an und hebt dabei ein wenig die rechte Hand. Charon erfafst die

<sup>6</sup>) Über die principielle Wichtigkeit dieser monumentalen Thatsache genügt es, auf Arch. Zeit. 1885, 21 zu verweisen.

<sup>7</sup>) Ἐφημ. ἀρχ. IV (1886), 31—35.

Situation: er möchte das Kind nicht erschrecken, tritt nicht weiter vor als nötig und streckt die Rechte behutsam vor, als wolle er das Kind begütigen. Denn schreckhaft genug sieht er aus mit seinem struppigen kurzen Schnurr- und Kinnbart, dem wirren braunen Haar, der hohen schwarzen Mütze, der dunkelfeuerroten Exomis: ein ausgeprägtes aber gutmütiges Alltagsgesicht. Ein Kind trennt sich nicht gerne von seinen Spielsachen, die müssen mit wohin es auch geht, daher das Kästchen mit dem roten Tragband, daher die Gans, meinetwegen auch Ente, in der Hand des Mädchens. Gänse sind zwar *θύσμαι θηρία*<sup>8</sup>, aber daß sie grade chthonischen Gottheiten oder den Heroes geopfert seien, ist nicht überliefert und unwahrscheinlich: es bedarf ja aber kaum des besonderen Hinweises auf die bekannten Genrefiguren der mit Gänsen spielenden Knaben, auf Vasenbilder wie Berlin 3174, 3344, auf Jahn's Aufsatz in den Berichten der sächs. Gesellsch. 1848, um klar zu machen, warum dem Knaben sein Vogel nachgetragen wird. Das Mädchen — denn ein solches, nicht etwa die Mutter, scheint mir beabsichtigt — trägt einen gelben Chiton und lila Mantel: aus wenig Strichen und wenig Farbe besteht die ganze Andeutung der Gewandung, so daß die Umrisslinien des Körpers nirgend verdeckt sind. Ihr Blick ist auf Charon gerichtet, ihr Mund leicht geöffnet.

Das sechsjährige Mädchen läuft munter und mutig auf Charon zu, dessen Schrecken es noch nicht kennt, der herangewachsene Jüngling weiß was er hinter sich läßt und verlieren muß, das kleine Knäbchen, noch unfähig, selber den Weg zum Acheron zu beschreiten, wird im kindlichen Spiel von Charon überrascht und wundert sich nur über die ihm fremdartige Erscheinung — das sind drei in der That schöne Ergänzungen zu dem häufigeren Bilde der herangereiften Jungfrau, welche in stillem ergebnem Schmerz vom Leben Abschied nimmt und den Todesweg beschreitet, weil sie weiß, daß sie es muß.

Unsere Todtentanzpoesie sucht ja verwandte Töne anzuschlagen, aber es gelingt ihr nur selten so wie die Antike vom Traditionellen und Gebundenen ganz sich loszumachen und zur rein menschlichen Einfalt der Empfindung durchzudringen. Beim letzten Bilde fielen mir unwillkürlich die alten Worte des Lübecker Todtentanzes ein unter dem Bilde des Todes, der das Kind aus der Wiege holt:

O Dod, wo schall ik di vorstân,  
Ik schall all danzen un kan noch nich gân.

Heidelberg.

F. von Duhn.

<sup>8</sup>) Suid. s. v. *θύσμαι* *θηρία* und *θύσται*. Petron 136. Artemid. IV, 83. Paus. X, 32, 9.



## BEITRÄGE ZUR ERKLÄRUNG DES PERGAMENISCHEN TELEPHOS-FRIESES.

### I.

Schon die kurz nach ihrer Auffindung in das Berliner Museum gelangten ersten Platten des Telephos-Frieses ließen die Abhängigkeit der dargestellten Sagenversion von dem attischen Drama genügend erkennen; schon damals konnte ausgesprochen werden, daß jedesfalls die Auge und der Telephos des Euripides, wahrscheinlich auch die Myser des Sophokles die letzten litterarischen Quellen der Darstellungen seien (Bild und Lied S. 47. 48). Heute, wo durch die sorgfältigen und geschickten Hände der Bildhauer Freres und Possenti<sup>1</sup> das unterdeß gewaltig angewachsene Material gesichtet und aneinander gefügt und Dank der fürsorglichen Leitung der Abtheilungsdirektion in einem geräumigen Theil der Werkstatt in übersichtlicher Aufstellung der wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich gemacht ist, bin ich in der Lage das damals gewonnene Resultat durchaus zu bestätigen, aber auch es nach mancher Seite hin noch zu ergänzen und zu er-

weitern, und dadurch, wie ich hoffe, zugleich für eine systematische Durcharbeitung der Friesfragmente den Weg zu ebnen.

Bei jener früheren Aufse-  
rung hatte ich vornehmlich folgende  
vier Bruchstücke im Auge:

A) Auffindung des kleinen  
Telephos durch seinen Vater He-  
rakles; abgeb. bei Overbeck *Gesch.  
d. griech. Plastik* II<sup>3</sup> S. 254 Fig.  
133 a; vgl. Conze *Jahrb. d. königl.  
preufs. Kunstsammlungen* I 1880  
S. 184. Das linke Bein des Herakles  
und der Hinterkopf des kleinen  
Telephos sind nachträglich gefun-  
den und angesetzt worden; Länge  
der Platte 0,73 (beide Stofsflächen  
sind theilweise erhalten); grösste  
Höhe gegenwärtig 1,11.



B

<sup>1)</sup> Beide trefflichen Männer haben mich auch bei  
meiner Untersuchung in der wirksamsten Weise

unterstützt, wofür denselben hier auch öffentlich  
zu danken mir eine erfreuliche Pflicht ist.

B) Bestrafung der Auge, s. die vorstehende Abbildung; vgl. Conze a. a. O. S. 184. Zwei Platten mit erhaltenen Stofsflächen, L. beider 1,50, H. 1,58.

Während vier Zimmerleute mit Hammer, Axt, Säge und Drillbohrer unter Aufsicht des links stehenden Königs Aleos an einem kleinen Boot oder einer bootförmigen Larnax arbeiten, sitzt oben in tiefer Trauer die verhüllte Auge, vor ihr zwei Dienerinnen, die einen unverständlichen kastenartigen, aber vorn und oben offenen Gegenstand halten und traurig das Haupt senken.

C) Telephos und Auge im Brautgemach, s. die beifolgende Abbildung. Oberer Theil einer Platte mit erhaltenen Stofsflächen an beiden Seiten, L. 0,71, H. 0,92.

Die Darstellung ist sehr verstofsen. Vor einem aufgespannten Parapetasma bäumt sich eine mächtige Schlange empor; links der entsetzt zurückfahrende und den linken Arm wie erschreckt oder abwehrend erhebende Telephos. Dafs letzterer unbärtig war, läfst sich trotz der grofsen Zerstörung noch aus dem Contur des Gesichts erkennen. Der verhältnismäfsig kleine Abstand des Kopfs von dem oberen Rand lehrt ausserdem, dafs er nicht auf dem Fufsboden, sondern auf einer Erhöhung, vermuthlich einer niedrigen Bühne stand, die dem Brautbett als Untersatz diente. Auch die Schlange ruht nicht auf dem Boden, sondern vermuthlich auf der Kline.



C

D) Telephos mit dem kleinen Orestes auf dem Altar, abgebildet Jahrb. d. königl. preufs. Kunstsamml. I S. 183 = Overbeck a. a. O. Fig. 133b, danach hier wiederholt mit dem nachträglich als zugehörig erkannten Kopf des Agamemnon. Platte mit theilweise erhaltenen Stofsflächen; L. 0,98, H. 0,94. Der Hinterkopf des Agamemnon gehört zu der links anschliessenden Platte.

Telephos, an dessen linkem Oberschenkel ein Stück des Verbandes erhalten ist, hat den kleinen Orestes unter den linken Arm gepackt und die rechte Hand zur Faust geballt, als wollte er den Kopf des Kindes zerschmettern. Eine Waffe hielt die Hand auf keinen Fall; dafs es, wie auf der Trajanssäule, dem Beschauer überlassen geblieben sein sollte die Waffe sich in der Phantasie zu ergänzen, wäre an sich denkbar; doch würde man dann erwarten, dafs Telephos nach der Brust und nicht nach dem Kopf des Kindes zielte. Vorne kniet am Boden, mit kurz geschnittenem Haar und hochgegürtetem ärmellosen Chiton, die Dienerin, der er den Knaben entrissen hat. Von links kommt Agamemnon herbei; dafs er lebhaft bewegt war, läfst sich noch aus der Richtung der Mantelfalten und der schrägen Haltung des Scepters (das nicht etwa auf dem



D



Boden aufgestellt, sondern schwebend getragen wird) erkennen; das Gesicht zeigt mächtige Erregung.

Die Grundzüge der befolgten Sagenversion sind durch diese vier Szenen schon gegeben. Dafs Herakles selbst seinen mit der Auge erzeugten Sohn in den Schluchten des Parthenion an den Brüsten eines im Gebirge hausenden Thieres — nach der attischen Version einer Hindin, auf dem Fries einer Löwin — saugend findet, hat von Wilamowitz *Anal. Euripid.* p. 188 als einen charakteristischen Zug der Auge des Euripides erwiesen und zugleich mit Recht behauptet, dafs dieses Motiv nicht zur ursprünglichen Volkssage gehöre, sondern freie Erfindung des tragischen Dichters sei. Während aber das Drama mit der Rettung der zum Tod im Meer verurtheilten Auge, der Aussöhnung zwischen Herakles und Aleos und der Anerkennung des kleinen Findlings durch seinen Großvater schloß, und höchstens ein Götterwort, von der Maschine herab gesprochen, auf die dem Telephos später beschiedene Herrschaft über Teuthrania hinweisen konnte, liefs der Künstler die Strafe an Auge, deren Vorbereitung wir auf B finden, im Einklang mit der gewöhnlichen Sagenversion auch wirklich vollziehen; denn der auf C dargestellte Vorgang setzt voraus, dafs Auge wirklich dem Meere preisgegeben ward und zwar allein, ohne ihren Knaben. In diesem letzten Zuge folgt der Künstler, wie es an solcher Stelle auch nicht anders zu erwarten war, der in Pergamon offiziell recipirten Sagenform, was zum Überflufs noch durch die Darstellung auf einer Bronzemünze von Elaia, der Hafenstadt von Pergamon, bestätigt wird: aus der in einem Fischnetz aufgefangenen Larnax, die hier indessen nicht wie auf dem Fries die Gestalt eines Kahns, sondern die gewöhnliche kastenartige Form zeigt, steigt Auge, wie zuerst Fr. Marx (*Mitth. des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen* 1885 S. 21) die früher als Danae gedeutete Figur richtig benannt hat, von vier erstaunten Schiffen freundlich begrüßt, und zwar Auge allein, ohne den Telephosknaben.

Den Mysern des Sophokles entnommen ist die Scene auf C. Mit Auge, seiner leiblichen Mutter, die König Teuthras als Pflgetochter und Erbin angenommen hat, ist Telephos zum Lohn für seine im Kriege gegen die Feinde des Königs vollbrachten Heldenthaten vermählt worden. Aber Auge will nicht dulden, dafs nach dem Zeus-Sohn Herakles ein Sterblicher sie umarme. Mit gezücktem Schwerte stürzt sie im Brautgemach auf den ihr eben angetrauten Gatten los. Doch die Götter wollen nicht den Tod des Sohnes von der Hand der eigenen Mutter. Eine gewaltige Schlange bäumt sich zwischen beiden empor und, als dann Auge das Schwert fallen lassend ihr Vorhaben eingesteht und nun Telephos den Mordversuch rächen will, erscheint Herakles und vermittelt die Erkennung zwischen Mutter und Kind. So berichtet Hygin fab. C offenbar nach einer Tragödie, und dafs diese Tragödie, wie Welcker *Griech. Tragöd.* I S. 414 ausgeführt hat, die *Μυσά* des Sophokles waren, ist auch heute noch in hohem Grade wahrscheinlich. Ribbeck *Römische Tragödie* S. 311 hat eingewandt, dafs sich ein stricter Beweis für diese Behauptung aus den erhaltenen Fragmenten nicht führen lasse. Aber zweierlei beweisen doch selbst diese dürftigen Fragmente, erstens dafs in dem Stück die Ankunft des Telephos in

Mysien (fr. 374) und zweitens daß eine Festfeier (fr. 375. 376) vorkam, bei welcher an die Hochzeit des Telephos mit der Auge zu denken doch ungemein nahe liegt. Nimmt man nun hinzu, daß die der Hyginschen Fabel zu Grunde liegende Tragödie noch in der Kaiserzeit populär war, wie die Erwähnung bei Aelian Hist. anim. III 47 zur Genüge beweist, so ist damit der Gedanke an einen der sog. nacheuripideischen Dichter von selbst ausgeschlossen, und man hat, da keines der den Alexandrinern bekannten Stücke des Euripides diesen Stoff behandelt haben kann, nur noch die Wahl zwischen Aischylos und Sophokles. Dem Aischylos aber wird kein Kundiger ein Drama zutrauen, in dem der drohende Incest zwischen Mutter und Sohn den Höhepunkt der Handlung bildet und die Lösung des Conflicts durch einen Maschinnengott erfolgt. Auch das Argument von Carl Pilling (*Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint*; diss. inaug. Hal. Sax. 1886), dessen sorgfältiger und übersichtlicher Zusammenstellung des litterarischen Materials ich im Übrigen alle Anerkennung zolle, ist völlig haltlos. Pilling glaubt in der taurischen Iphigenie des Euripides das Vorbild und somit den *terminus post quem* für die von Hygin benutzte Tragödie gefunden zu haben. Wie dort Pylades den von den Erinyen verfolgten Orestes, so begleite hier Parthenopaios den mit dem Blute seiner Oheime befleckten Telephos in die Fremde; Entsühnung von der Blutschuld sei beide Male der Zweck, Auffindung dort der Schwester, hier der Mutter der unerwartete Erfolg der Fahrt. Da nun die Verbindung zwischen Orestes und Pylades seit Alters in der Sage feststehe, für das Freundschaftsbündniß zwischen Telephos und Parthenopaios hingegen ein in die ältere Zeit hinaufreichendes Zeugniß nicht existire, so gebühre unzweifelhaft dem Euripides die Priorität. Allein auch ohne Vorgang der Volkssage oder einer anderen Dichtung lag die Verbindung der beiden auf dem Parthenion ausgesetzten Kinder, Telephos und Parthenopaios, außerordentlich nahe; und ist es denn wirklich so gewiß, daß das griechische Original der Atalante des Pacuvius, in welchem die Rollen der beiden Freunde vertauscht sind und Parthenopaios es ist, der in Begleitung des Telephos seine Ältern sucht, eine jüngere Nachbildung des die Fahrt des Telephos zu den Mysern behandelnden Dramas und nicht vielmehr sein Vorbild ist? Und gerade was für die Verbindung des Orestes und des Pylades in der euripideischen Dichtung, wie in dem ihr am Nächsten verwandten Stück, dem griechischen Original des pacuvianischen Chryses, das eigentlich Charakteristische ist, der selbstlose Wetteifer aufopfernder Freundschaft, gerade davon berichtet Hygin aus der Telephostragödie nichts und konnte auch der ganzen Natur des Stoffes nach nichts davon berichten. Wenn also ein Zusammenhang der bei Hygin referirten Tragödie mit der taurischen Iphigenie des Euripides mehr als problematisch erscheinen muß, so glaube ich einen solchen mit zwei anderen Stücken desselben Dichters allerdings erkennen zu dürfen, dem Kresphontes und dem Ion. Die Mutter im Thalamos den eigenen Sohn mit geschwungener Waffe bedrohend — das ist die berühmte Situation im Kresphontes, aber dort spielt der Vorgang im Gastzimmer, hier im Brautgemach; kein Zweifel, auf welcher Seite die Steigerung und somit die Entlehnung zu suchen ist, zumal wir das von Euripides



seinerseits im Kresphontes benutzte Vorbild in der Oresteia des Stesichoros zu erkennen haben (Bild und Lied S. 179 A. 27). Noch unverkennbarer ist die Ähnlichkeit der Peripetie mit der im Ion; Auge und Kreusa wollen beide den eigenen unerkannten Sohn, die Frucht der heimlichen Umarmung eines Gottes, ermorden; beide werden, da ihr Anschlag mißlingt, von dem eigenen Sohn mit tödtlicher Waffe bedroht und durch das directe Eingreifen des göttlichen Vaters und Gatten, hier des persönlich auftretenden Herakles, dort des durch den Mund seiner Prophetin sprechenden Apollon, gerettet. Da im Ion altes Sagenmaterial so gut wie nicht vorhanden ist, wird sich hier kaum entscheiden lassen, ob die Telephostragödie vom Ion oder der Ion von der Telephostragödie abhängig ist. Soviel darf aber wohl unbedenklich als Resultat dieser Betrachtung ausgesprochen werden, daß hier eine Wechselwirkung vorliegt, wie sie nur zwischen zeitgenössischen Dichtern obzuwalten pflegt, nicht sklavische Nachahmung eines Epigonen. Zu dem ermittelten Zeitansatz nach dem Kresphontes (c. 427) stimmt auch sehr gut die Lösung durch den Maschinengott. Die Sicherheit also, die sich bei Reconstruction einer sophokleischen Tragödie überhaupt erreichen läßt, kann Welcker's Behandlung der *Mossoi* für sich beanspruchen, und wir sind berechtigt, in diesem Stück die letzte poetische Quelle für die auf C dargestellte Scene zu erkennen. Ob freilich die von den pergamenischen Künstlern befolgte Sagenversion in jeder Einzelheit sich an das sophokleische Stück anschloß und ob nicht die Einordnung des Tragödienstoffs in den Zusammenhang der übrigen Lebensschicksale des Telephos zu mancherlei Modificationen nöthigte, wie sie in dem Verhältniß zur Auge des Euripides uns schon entgegengetreten sind, kann erst der weitere Verlauf der Untersuchung lehren.

Die auch auf anderen Kunstdarstellungen wiederholt gefundene, ungemein populäre Hauptscene des Euripideischen Telephos, haben wir, wie bereits Lolling gleich nach der Auffindung festgestellt hat, auf D vor uns. Euripideisch ist namentlich der Zug, daß Telephos das Kind zu tödten droht, während er es im Epos und wohl auch bei Aischylos nur als Pfand auf dem Arm trägt, wie dies die bekannte attische Vase (Jahn Arch. Aufs. Taf. 2) veranschaulicht. Hingegen weicht die Darstellung in zwei Punkten von der euripideischen Dichtung ab; einmal ist Telephos nicht als Bettler gebildet, eine Emancipation von der dichterischen Vorlage, die der Fries mit den übrigen Darstellungen der Scene auf griechischen Kunstwerken gemein hat (vgl. O. Jahn Telephos und Troilos und kein Ende Taf. 1. Arch. Zeit. 1857 Taf. 106. 107), nur auf etruskischen Urnen ist das Bettlercostüm angegeben; zweitens aber bedroht Telephos den Knaben nicht, wie bei Euripides und auf den von diesem abhängigen Bildwerken, mit dem Schwert, sondern mit der geballten Faust.

## II.

Die vier bisher besprochenen Scenen veranschaulichen Momente aus drei verschiedenen Lebensperioden des Telephos, aus seinem Kindes-, Jünglings- und Mannesalter, und wir werden gut thun, diese Dreitheilung vorläufig bei der Betrachtung

tung der übrigen Darstellungen zu Grunde zu legen, so lange bis eine genaue Ermittlung der Anordnung uns eine andere Classification ermöglicht.

Wir beginnen mit denjenigen Platten und Fragmenten, auf welchen sich Ereignisse aus dem Mannesalter des Telephos mit Sicherheit erkennen lassen.

E) Die Verwundung, s. die beifolgende Abbildung. Fragmentirte Platte, an beiden Seiten Reste der Stofsfläche, L. 0,82; dazu ein sich anschließendes Stück



E

der rechts folgenden Platte, auf welcher vermuthlich auch die Dionysosfigur ihren Platz hatte; da der Plattenschnitt mitten durch die Figur des Telephos geht, muß die Scene sich über mindestens drei Platten erstreckt haben.

Telephos, der auf dem Kopf den Helm, an dem Arm den Schild und um die Brust das Wehrgehör trägt, hat sich auf der Flucht mit dem linken Fuß in die Zweige eines auf dem Schlachtfeld gewachsenen oder durch Dionysos' göttlichen Willen plötzlich entsprossenen Rebstocks verwickelt. Indem er den Fuß zu befreien sucht und dabei Kopf und Oberkörper nach rückwärts kehrt, giebt er durch diese Wendung den bisher durch den Schild gedeckten linken Oberschenkel bloß. Diesen Moment benutzt der verfolgende Achilleus, um ihm mit tief gehaltener Lanze die Wunde im Oberschenkel beizubringen. Ein nach rückwärts niedergestürzter Verwundeter zu den Füßen des Achilleus dient wohl lediglich zur Charakteristik des Schlachtfeldes und ist schwerlich mit einem bestimmten Namen, z. B. Thersandros, zu benennen. Über der rechten Hand des Achilleus und zwischen seinen Oberschenkeln erscheinen noch zwei schwer zu deutende Reste, der eine rührt vielleicht von einer zerbrochenen Waffe her, der zweite scheint aus dem Zipfel eines Fells oder Gewandes und vielleicht dem Ansätze eines Felsens zu bestehen.



Das Bruchstück mit der Dionysosfigur schließt nicht unmittelbar an; seine Zugehörigkeit zu dieser Scene ist nur eine Vermuthung, aber eine in hohem Grade wahrscheinliche. Dafs die Verwundung des Telephos nicht allein durch die Kraft und Schnelligkeit des Achilleus, sondern durch unmittelbares Eingreifen des Dionysos erfolgt, der die Flucht des Myserkönigs hemmt, ist ein schon dem Epos bekannter und gewifs ursprünglich zum Mythos gehöriger Zug, den aufzugeben gerade die pergamenische Localsage am Wenigsten Veranlassung hatte. Auch in der schönen, durch Restauration bis zur Unkenntlichkeit entstellten Darstellung von Telephos' Verwundung auf dem attischen Krater der Ermitage (Stephani, Vasen der Ermitage No. 1275, abgeb. *Mon. d. Inst.* VI tav. 34), dessen richtige Deutung zuerst Emanuel Löwy gegeben hat (Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Österreich IV, S. 220f.), ist Dionysos selbst gegenwärtig. Die Zutheilung des Bruchstücks gerade zu dieser Scene wird aber weiter auch durch die ganze Erscheinung des Dionysos empfohlen. Mit feinem Chiton und gegürtetem Ziegenfell (?) bekleidet, stürmt er nach links, den rechten Arm wohl mit einer gebietenden Bewegung vorgestreckt, den linken, der den Thyrsos gehalten haben mag, gesenkt; das Antlitz mit den weitaufgerissenen Augen, dem geöffneten Mund, der gefalteten Stirn läfst zornige Erregtheit erkennen. Beachtung verdient weiter, dafs Dionysos in kleineren Verhältnissen dargestellt ist, wie z. B. Telephos und Achilleus und die meisten der auf dem Erdboden stehenden Figuren. Nach Analogie anderer Scenen, namentlich von B, darf daraus gefolgert werden, dafs der Gott seine Stelle im obern Theil der Platte hatte, also vielleicht auf einer Felshöhe dahineilend dargestellt war, für den unsichtbar in den Gang der Schlacht eingreifenden Gott gewifs ein sehr passender Platz. Wenn die Reste über der Hand des Achilleus, wie oben angenommen ist, wirklich von einem Felsen herrühren sollten, so würde dies für Zutheilung des Fragments eine weitere Bestätigung abgeben. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist E aber auch darum, weil es uns den Gesichtstypus des zum Manne gereiften Telephos kennen lehrt; denn die von Freres angenommene Zugehörigkeit des behelmten bärtigen Kopfes zu der Telephosfigur wird durch den Plattenschnitt und die Drehung des Halses absolut sicher gestellt. Der Kopf zeigt ausgesprochenen Heraklestypus und illustriert in willkommener Weise die bekannten Worte des Pausanias X 28, 8 (Αὔγη γυναικῶν, ὁπίσθαις ἐς τὸ αὐτὸ Ἡρακλέα ἀφικέσθαι λέγουσι, μάλιστα δὲ παῖδα ἰοικύτα ἔτεκε τῷ Πατρὶ. Durch diesen Fund ist es möglich geworden auch in der Hauptfigur einer andern vollständig erhaltenen Scene, deren Betrachtung wir gleich hier anschließen, den Telephos und in dem dargestellten Vorgang die Heilung oder vielmehr die Vorbereitung derselben zu erkennen:

F) Drei zusammenschließende Platten sowie Bruchstücke der vorausgehenden und der folgenden Platte. Länge der drei Platten 2,60, s. die folgende Abbildung.

In der ihrer Länge nach vollständig erhaltenen, beinahe drei Platten füllenden Scene sind eine Anzahl Männer in friedlicher Tracht und in ruhiger Verhandlung versammelt. Der nur wenig verletzte Kopf des an der rechten Ecke sitzenden Mannes zeigt den von E her bekannten Typus des Telephos; derselbe trägt eine um



F

die Hüften geschlungene Chlamys, die er am linken Oberschenkel ein wenig lüftet; offenbar ist er im Begriff seine Wunde zu zeigen. Von dem stark verstümmelten Kopf des an seiner rechten Seite sitzenden Mannes ist gerade noch genug erhalten, um erkennen zu lassen, daß derselbe bärtig und mit dem Pilos bedeckt war; es ist Odysseus, der redend seine rechte Hand erhebt. Dann folgt, nach der Mitte der Darstellung hin, ein stehender Jüngling im Chiton und auf der rechten Schulter gehefteter Chlamys; er allein von allen Anwesenden trägt eine Waffe und zwar eine auffallend lange Lanze, die er mit einer gewissen Absichtlichkeit in der Linken vor sich hält, während die vor der Brust mit gekrümmten Fingern erhobene Rechte seine Rede zu begleiten scheint; unverkennbar ist es Achilles mit dem heilbringenden Speer. Von den die linke Hälfte der Darstellung einnehmenden Männern ist der dem Achilles zunächst sitzende durch die schlaffen Körperformen als Nestor, der zweite durch das Scepter als Agamemnon bezeichnet; in dem dritten wird man sowohl wegen seiner Stelle neben Agamemnon, als weil er als der am meisten Interessirte nicht wohl bei dem Vorgang fehlen kann, den Menelaos zu erkennen haben. Zwei jugendliche Diener, der eine mit Wein-  
 kanne und Trinkschale, der andere mit einer Schale voll Früchten schließen die Darstellung an beiden Seiten ab. Der Vorgang ist, nachdem die einzelnen Figuren benannt sind, leicht verständlich. Die Versöhnung des Telephos mit Agamemnon und Achilles hat stattgefunden; der Myserkönig sitzt als Gast im Kreise der Achaeerfürsten; die Diener bringen Speise und Trank; Telephos hat eben den Orakelspruch ὁ τρώων ἰάσεται mitgetheilt, der das Befremden des Achilles erregt, aber von Odysseus gedeutet wird. *Achilles respondit se artem medicam non nosse, tunc*



*Ulysses ait: »non te dicit Apollo, sed auctorem vulneris hastam nominat«.* Diese Worte des Hygin fab. CI bezeichnen erschöpfend den dargestellten Moment.

Zwei in flachem Relief gebildete Pfeiler rahmen die Darstellung an jeder Seite ein und trennen sie von der vorausgehenden und nachfolgenden Scene; von beiden sind Reste erhalten; von der rechts anschließenden (F\*) ein nackter, nur mit der Chlamys bekleideter Mann, der den rechten Arm senkend sich weit nach vorn überbeugt; von der links anschließenden (\*F) drei Figuren; die im Vordergrund stehende ist ein nach links gewandter, mit gegürtetem Ärmelchiton, Chlamys und Stiefeln bekleideter Jüngling, der an der Seite ein Schwert, in der rechten Hand die Lanze trägt und mit der linken Hand den Saum seiner Chlamys gefaßt hat; das von langen Locken umgebene Gesicht wandte er, wie die Bruchfläche und die Stellung der Halsmuskeln lehrt, dem Beschauer zu. Die Vergleichung mit F legt es nahe, in der Figur den Achilleus zu erkennen. Im Hintergrund werden neben ihm im flacheren Relief noch zwei ähnlich gekleidete, gleichfalls nach links gewandte Jünglinge sichtbar. Von einer links vor ihm stehenden Figur rühren ganz geringfügige Reste am Plattenrand und eine Bruchfläche auf dem links anschließenden Plattenfragment her.

Mit Sicherheit darf angenommen werden, daß, wie die Berathung über die Heilung, so auch die Heilung selbst auf dem Frieze zur Darstellung gebracht war; entweder in \*F oder F\* muß uns ein Rest dieser Scene erhalten sein, je nachdem die Scenenfolge von rechts nach links oder von links nach rechts ging. Wenn wir in der Hauptfigur auf \*F mit Recht Achilleus erkannt haben, so ist schon damit die Beziehung dieses Bruchstücks auf die Heilung ausgeschlossen, da bei diesem Vorgang Achilleus unmöglich solch ruhige Haltung einnehmen, sondern wie auf dem etruskischen Spiegel und den etruskischen Urnen nur in dem Moment dargestellt sein konnte, wo er den Rost seiner Lanzenspitze in die Wunde des Telephos schabt. Aber selbst wenn wir von dieser, immerhin nicht absolut sicheren, Benennung absehen wollen, kann man sich schwer vorstellen, wie diese Gruppe ruhig dastehender Männer in einer Darstellung von Telephos' Heilung ihren Platz hätte finden können. Hingegen würde sich der vornübergebeugte Mann von F\* einer solchen Darstellung vortrefflich einordnen, sei es, daß er aufmerksam der Thätigkeit des Achilleus zuschauend, sei es, daß er selbst thätig eingreifend zu denken ist, indem er das wundte Bein des Telephos mit seinen Händen etwas in die Höhe hob. In diesem Falle würde also auf \*F ein zeitlich früher, auf F\* ein zeitlich später fallender Vorgang als auf F dargestellt gewesen sein, und die Richtung der Scenenfolge würde, wie es zur Zeit der Alleinherrschaft der rechtsläufigen Schrift auch von vornherein das Wahrscheinlichste<sup>2</sup> ist, von links nach rechts gehen. Daß dem in der That so war, lehrt eine Anzahl anderer sicher zu deutender Scenen, die im III. und IV. Abschnitt zur Besprechung kommen werden.

<sup>2</sup>) Daß es freilich auch Ausnahmen gab, lehren die Aeneasbilder von Esquilin (abgeb. *Mon. d. Inst.* X, tav. LX. LXa).



Es fragt sich weiter, ob wir den in der vorhergehenden Scene \*F dargestellten Vorgang, zu dem die Gruppe der drei Jünglinge gehört, noch ermitteln können. Zunächst ist hierbei zu erwägen, daß D (Telephos auf dem Altar) seine Stelle nicht allzu weit vor F, und zwar nach der eben ermittelten Szenenfolge, links von demselben gehabt haben muß; \*F kann somit entweder von derselben Scene wie D oder von einer zwischen D und F liegenden Scene herrühren. In dem ersteren Falle würden die drei Jünglinge und die vor ihnen stehende, fast ganz zerstörte Figur zu den um Telephos versammelten Achäerfürsten gehören. In der That verlangen die Gesetze der Symmetrie, daß dem links vom Altar, schwerlich allein, sondern in Begleitung der Klytaimnestra, des Menelaos und Anderer stehenden Agamemnon rechts eine Anzahl von Figuren entsprachen; da der Plattenschnitt bei D gerade durch die Füße des Orestes geht, müßte dann die ganze zwischen D und der Platte mit den drei Jünglingen fallende Platte, deren rechte obere Ecke in dem Stück mit der Lanze erhalten sein würde, mit den zornig und angstvoll auf Telephos loseilenden Achäern angefüllt gewesen sein, was durchaus nichts Unwahrscheinliches hat; ein einzeln gefundenes Fragment eines Odysseuskopfes in Vorderansicht mit wild erregtem Gesichtsausdruck würde hier sehr passend seine Stelle finden. Unter dieser Voraussetzung würde sich also die Scene D etwa über drei und eine halbe Platte erstreckt haben. Bedenken könnte nur die für diesen Vorgang auffallend ruhige Haltung der drei Jünglinge erwecken, doch bleibt zu erwägen, daß es ganz passend und durchaus der Weise antiker Kunst entsprechend ist, die Erregung nach den Ecken der Darstellung hin abnehmen und ruhig ausklingen zu lassen. Weit weniger wahrscheinlich ist die zweite Annahme, daß zwischen D (Telephos auf dem Altar) und F (Versöhnung und Berathung über die Heilung) noch eine weitere Scene eingeschoben gewesen und also zwischen D und \*F mehrere Platten verloren gegangen wären. Es ist schwer sich vorzustellen, welcher Hergang hier noch veranschaulicht gewesen sein soll; der Streit zwischen Achilleus und Telephos würde sich neben D fast wie eine Tautologie ausgenommen haben, und die ruhige Haltung der Jünglinge, namentlich wenn der eine Achilleus sein sollte, würde hier noch bedenklicher sein, wie bei der Scene am Altar. Weitaus das Wahrscheinlichste ist es also, daß D und \*F zu derselben Scene gehören.

Weiter können dem das Mannesalter des Telephos vorführenden Theil des Frieses noch zwei Kampfszenen zugewiesen werden, Episoden aus der Kaikosschlacht, die zugleich die größte Überraschung auf sagengeschichtlichem Gebiet bedeuten, welche mir bei der Beschäftigung mit dem Telephosfries geworden ist:

G) Zwei Fragmente einer Platte mit theilweise erhaltener Stofsfläche an der rechten Seite; gegenwärtig beträgt die Länge 0,89, da aber das stets in der Mitte der Platte eingearbeitete Zapfenloch erhalten ist, so läßt sich berechnen, daß die ursprüngliche Länge 1,05 betrug; außerdem ein Stück von der rechts anschließenden Platte und vermuthlich eines von der links anschließenden. S. die folgende Abbildung.

Ein amazonenhaftes Weib auf sich bäumendem Rofs im kurzen, die rechte





G

Brust freilassenden Chiton führt sich umwendend mit geschwungener Streitaxt nach rückwärts einen Hieb<sup>3)</sup>; die Zügel ihres Rosses hat eine männliche Hand erfaßt, ohne Zweifel von einem rechts gegen sie anstürmenden Gegner. Mit großer Wahrscheinlichkeit haben Freres und Possenti diesen in einem aus mehreren vereinzelt gefundenen Stücken zusammengesetzten Krieger erkannt, der den mit der Chlamys umwickelten linken Arm emporstreckend, in der Rechten das gezückte Schwert, mit etwas zurückgebeugtem Oberkörper nach links stürmt, gerade die Haltung wie sie beim Ansturm gegen einen Reiter die gegebene ist; auf dem Haupte trug derselbe Krieger einen Helm mit langem Busch. Nicht minder wahrscheinlich ist es, daß der zweite Gegner, gegen den sich der Hieb der Reiterin richtet, in der links daneben abgebildeten Kriegerfigur erhalten ist, die mit Panzer und Wehrgehenk ausgerüstet, in etwas geduckter Stellung den linken, wie der erhaltene  $\pi\acute{o}\rho\pi\alpha\zeta$  zeigt, mit dem Schild versehenen Arm hochhebt, offenbar um sich gegen einen von oben geführten Schlag zu decken. Am rechten Bein der Figur ist noch der Überrest von dem Bein eines Gefallenen erhalten. Indessen kann, wie die Mafse lehren<sup>4)</sup>, diese Figur nicht auf derselben Platte wie die Reiterin, sondern nur auf der links anschließenden ihren Platz gehabt haben, wie es auch unsere Abbildung zu veranschaulichen sucht. Zunächst denkt man bei dieser Gruppe

<sup>3)</sup> Die Figur kehrt sehr ähnlich in einer Classe griechischer Amazonensarkophage (Sarkophage II Taf. 29. 31) wieder, deren Abhängigkeit von pergamenischen Kunstwerken, speciell vom Weihgeschenk des Attalos ich schon früher behauptet habe.

<sup>4)</sup> Die Länge des Fragments beträgt 0,44; auf der Platte mit der Reiterin ist aber nach der im Text gegebenen Berechnung nur noch ein 0,16 breiter Raum disponibel, der durch das Hintertheil und den Schweif des Pferdes völlig ausgefüllt wurde.

natürlich an eine eigentliche Amazone, und ich bekenne, selbst diesen Glauben lange gehegt und daraus den Schluß gezogen zu haben, daß der Fries auch die Thaten des Telephossohnes Eurypylos und dessen Kämpfe vor Troja umfaßt haben müsse. Sehr mit Unrecht; denn wenn Pausanias durchaus glaubhaft berichtet, daß im Asklepieion von Pergamon in den heiligen Hymnen die Thaten des Eurypylos übergegangen wurden<sup>5</sup>, weil dieser der Mörder des Asklepiaden Machaon sei, so darf man aus dieser Angabe wohl schließen, daß Eurypylos überhaupt in der officiell recipirten Sage des Attalidenhauses zurücktrat und einen heroischen Cult nicht genoß, also auch an so heiliger Stelle wie dem Altar des Zeus Soter nicht verherrlicht sein konnte. Andere haben, wie ich höre, an die ephesischen Amazonen und deren Kämpfe gegen Dionysos gedacht. Wir hätten nicht nöthig gehabt, so weit abseits zu suchen; die richtige Deutung ergiebt sich aus einem jetzt ebenso sehr verachteten wie früher überschätzten Zeugniß, der Schilderung der Kaikosschlacht im Heroikos des Philostratos (II 15. p. 299 ed. Kayser). Der Geist des Protesilaos, so berichtet daselbst der Winzer dem phönikischen Kaufmann, habe ihm unter anderm auch erzählt, ὅτι καὶ Μῦσαι γυναῖκες ἀφ' ἑπὼν συνεμάχοντο τοῖς ἀνδράσιν, ὥσπερ Ἀμαζόνες, καὶ ἦρχε τῆς ἑπὼς ταύτης Ἰέρα γυνὴ Τηλέφου. ταύτην μὲν δὴ λέγεται Νιρεὺς ἀποκτείνειν — τὸ γὰρ μαιρακιδῶδες τοῦ στρατοῦ καὶ οὐκ εὐδόκιμον πρὸς αὐτάς ἔταξαν — πεσούσης δὲ ἀνέκραγον αἱ Μῦσαι καὶ συνταράξασαι τὴν ἑαυτῶν ἑπὼν ἐς τὰ τοῦ Καίκου ἔλθ' ἀπενέχθησαν. τὴν δὲ Ἰέραν ταύτην ὁ Πρωτεσίλαος μεγίστην ὣν εἶδε γυναικῶν γενέσθαι λέγει καλλίστην τε ἀπασῶν, ὅποσαι ὄνομα ἐπὶ κάλλει ἤσαντο. Ἐλένην μὲν γὰρ τὴν Μενέλαω γυναῖκα ἰδεῖν οὐ φησιν ἐν Τροίᾳ, νυνὶ δὲ ὄραν μὲν αὐτὴν τὴν Ἐλένην καὶ οὐ μέμψασθαι τὸ ὑπὲρ αὐτῆς ἀποθανεῖν, εἰ δὲ ἐνθυμηθείη τὴν Ἰέραν, τοσοῦτον αὐτὴν φησι πλεονεκτεῖν τῆς Ἐλένης, ὅσον ἀκρίνη τῶν Τρωάδων, καὶ οὐδὲ αὕτη, ξένη, Ὀμήρου ἐπαινέτου ἔτυχεν, ἀλλὰ Ἐλένη χαριζόμενος οὐκ ἐσηγάγετο ἐς τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα θείαν γυναῖκα, ἐφ' ἣ καὶ παθεῖν τι οἱ Ἀχαιοὶ καὶ πεσούσῃ λέγονται καὶ παρακελεύεσθαι πρεσβύτεροι νέους μὴ σκυλεύειν Ἰέραν, μηδὲ προσάπτειν καί μιν. Eins dieser mysischen Heldenweiber steht uns also auf G vor Augen; und erwägt man, daß die Figur als Mittelpunkt einer drei Platten umfassenden Scene einen sehr in die Augen fallenden Platz einnahm, so erscheint es nicht zu kühn, in ihr die Führerin der Reiterinnen, die Königin Hiera selbst zu erkennen; der von rechts auf sie einstürmende Krieger wird dann wohl als Nireus zu deuten sein, eine Benennung, die auch durch die schlanken geschmeidigen Formen des jugendlichen Kriegers sehr empfohlen wird. Von einer zweiten Kämpferin ist nur ein kleines Fragment auf dem rechten unteren Eckstück einer Platte erhalten; es ist die Brust und der linke Oberarm einer nach rechts am Boden liegenden, wahrscheinlich getödteten Myserin; der Plattenschnitt geht gerade durch den Hals. An die todte Hiera selbst zu denken verbieten das flache Relief und die kleinen Proportionen; es ist eine Nebenfigur, eine der auf dem

<sup>5</sup>) Paus. III 26,9 Μαχάονα δὲ ὑπὸ Εὐρύπου τοῦ Τηλέφου τελευτήσαι φησιν ὁ τὰ ἔπη ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. διὸ καὶ τὰδε αὐτοῖς οἶδα περὶ τὸ Ἀσκληπιεῖον τὸ ἐν Περγᾷ γινόμενα ἄρχονται μὲν

ἀπὸ Τηλέφου τῶν ὕμνων, προσάδουσι δὲ οὐδὲν εἰς τὸν Εὐρύπουλον, οὐδὲ ἀρχὴν ἐν τῷ ναφ' θείουσιν ὀνομάζειν αὐτόν, οἷα ἐπιστάμενοι φονέα ὄντα Μαχάονος.



Schlachtfeld liegenden Leichen; das Stück wird seinen Platz nicht allzu weit von der Hiera gehabt haben und mag die rechte untere Ecke von einer der zuletzt besprochenen drei Platten sein; den Raum unter dem sich bäumenden Roß der Königin würde eine solche Figur sehr passend ausgefüllt haben.

Noch für das Verständniß einer zweiten Kampfszene giebt uns die Erzählung des Philostratos von der Kaikosschlacht den Schlüssel. Neben Telephos selbst und dem Aressohn Haimos waren, so berichtet der Winzer, Heloros und Aktaios<sup>6)</sup>, die Söhne des skythischen Flusses Istros, die stärksten und berühmtesten Helden im Heere der Myser. Auf sie dringt der Telamonier Aias ein, obgleich ihm eigentlich sein Platz an einer andern Stelle des Schlachtfeldes angewiesen war (II 17. p. 299 Kayser): ἐπὶ τοῖς τοῦ ποταμοῦ παῖδας ἦξεν οὔτε τοῦ μέρους (τοῦ) ἑαυτοῦ ὄντας καὶ τὸν τοῦ Ἑκτορος τρόπον ἀπὸ τεττάρων μαχομένους ἵππων, βαίνων τε σοβαρὸν μετὰ τῆς αἰχμῆς πρὸς τὴν ἀσπίδα ἐδούπησε ταραχῆς ἕνεκα τῶν ἵππων. οἱ δὲ ἵπποι ἔκφρονές τε αὐτίκα ἐγένοντο καὶ ὀρθοὶ ἀνεσκήρτησαν, θῆεν ἀπιστήσαντες οἱ Σκύθαι τῷ ἄρματι ἀπεπήδησάν τε αὐτοῦ ἀτακτοῦντος καὶ συνέπεσαν τῷ Αἴαντι, λόγῳ τε ἀξίως μαχόμενοι ἄμφω ἀπέθανον. Nicht in jeder Einzelheit, aber doch soweit entsprechend, als es bei poetischer und bildlicher Darstellung desselben Vorgangs der Fall zu sein pflegt, ist diese Episode auf folgendem Bruchstück dargestellt:

H) Unterer Theil einer Platte mit erhaltener Stofsfläche an beiden Seiten, L. 0,92, s. die Abbildung.



H

Am Boden liegt ein gestürztes Roß; dafs es kein Reitpferd, sondern ein Wagenpferd ist, läfst der Leibgurt erkennen; die beiden stabartigen Reste vor seinem Leib dürfen vielleicht als die gebrochene (vorn in einen Thierkopf auslaufende?) Deichsel gedeutet werden. Über dieses Roß hin stürzen zum Tode getroffen zwei langgelockte Jünglinge, welche durch die vollkommene Ähnlichkeit ihrer Gesichtszüge als Brüder charakterisirt sind. Beide sind mit einem Lederpanzer bekleidet. Der eine, welcher an dem linken Arm einen runden Schild trägt, sinkt rückwärts auf das Roß nieder; er war also vom Wagen herabgesprungen und hatte vor dem Gespann stehend gekämpft; der zweite stürzt kopfüber von oben herab, ohne Zweifel nicht etwa von einer Anhöhe, sondern vom Wagen über dessen vordern Rand; er war also auf dem Wagen stehen geblieben, um die Pferde zu zügeln; so hatten sich beide Brüder ganz nach Weise der homerischen Helden in den Kampf und die Lenkung der Rosse getheilt. Auf den rückwärts stürzenden Istrossohn dringen zwei Achäer mit Schilden am Arm ein, der eine, nach Philostrat wohl als Aias zu deuten, reißt mit der Rechten ein hinter dem Rücken des Besiegten sichtbar werdendes Stück von

<sup>6)</sup> Ἀκταίων ὄρος bei den Skythen Lykophron v. 1334.

dessen Rüstung an sich, das sich mit Sicherheit nicht bestimmen läßt; vielleicht ist es ein Gorytos. Neben dem niederstürzenden Wagenlenker erscheint ein mit der Chlamys bekleideter Krieger, der das rechte Bein auf das gestürzte Ross setzt und sich nach vorn überbeugend mit beiden Händen nach dem Stürzenden greift; das zweite Wagenpferd und der Wagen selbst müssen auf der links anschließenden Platte dargestellt gewesen sein; die ganze Scene hat sich demnach wieder über drei Platten erstreckt.

Richtiger als diejenigen, welche mit geringem Verständniß für das Wesen der zweiten Sophistik darin lediglich eine freie Erfindung des Schriftstellers sehen wollen, hat Welcker *Epischer Cyclus* II S. 139 in der philostratischen Schilderung der Kaikosschlacht Züge der heroischen Localsage, weniger richtig auch solche des alten Epos finden wollen. Wenn wir jetzt zwei Episoden dieser Erzählung auf dem pergamenischen Altar bildlich verherrlicht finden, so lernen wir daraus, daß in der That Philostrat wenigstens in einem Theil seines Berichts die am Hof der Attaliden recipirte oder ausgebildete Sagenform wiedergibt, also entweder mittelbar oder unmittelbar aus pergamenischen Quellen schöpft, und wir haben nun zunächst weiter zu untersuchen, wie viel von seiner Schilderung mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit auf die gleiche pergamenische Quelle zurückgeführt werden darf. Am Wenigsten Anspruch hierauf kann diejenige Episode machen, die handgreiflich nur der Tendenz des philostratischen Dialogs, der Verherrlichung des Protesilaos, ihren Ursprung verdankt: die Erzählung, daß Protesilaos dem Telephos den Schild entwunden und erst hierdurch die Verwundung durch Achilleus ermöglicht habe, und daß dann um den Besitz dieses Schildes ein Streit zwischen Achilleus und Protesilaos entbrannt sei, welchen ein Schiedsgericht der Achäer zu Gunsten des letzteren entschieden habe, also scheinbar ein Vorspiel, in Wahrheit eine schwache Wiederholung des Waffenstreits zwischen Aias und Odysseus. Schon das Unrühmliche der hier dem Telephos zufallenden Rolle verbietet diesen Theil der Erzählung für pergamenische Version zu halten; und überdies trägt ja auf dem Fries (E) Telephos bei seiner Verwundung noch den Schild. Wenn wir es also hier in der That mit einer freien Erfindung des Sophisten zu thun haben, so sehe ich andererseits keinen Grund die übrigen Episoden der pergamenischen Localversion abzusprechen; die Figur des Aressohnes Haimos und sein Tod von der Hand des Diomedes, der Zug, daß der Heraklide Tlepolemos von Rhodos den Herakliden Telephos in Pergamon durch einen Boten von der Stärke des in Aulis versammelten Griechenheeres unterrichten läßt, das sind durchaus unanstößige und zum Theil sogar recht geschickt ersonnene Motive, die gar nicht nach mythographischer Gelehrsamkeit schmecken, sondern wie späte aber gesunde Sprossen ächter lokaler Sage erscheinen. Auch das anfänglich Befremdlichste, die Einleitung der ganzen Erzählung, die Philostrat selbst als etwas Besonderes und der gewöhnlichen poetischen Tradition Widersprechendes nachdrücklich hervorhebt, die Behauptung, daß die Achäer nicht aus Irrthum und Versen, sondern mit Vorbedacht in Mysien gelandet seien und den Telephos bekämpft hätten, gerade diese ist wahrscheinlich ächt



pergamenisch. Denn so sehr die epische Version, wonach die Landung der Achäer in Mysien und die daraus entwickelten Kämpfe lediglich auf geographischer Unkenntniß beruhen, durch die Entwicklungsgeschichte des troischen Mythenkreises, in welcher äolische und ionische Elemente mit einander sich mischten, bedingt ist, einen leise komischen Beigeschmack hat sie doch von Anfang an, und die Folgezeit mußte denselben immer stärker und stärker empfinden. In Pergamon vollends, wo man Telephos als Ahnherrn und Stadtgründer verehrte, mußte man eifrig darauf bedacht sein, den Krieg des Telephos mit den berühmten Helden der Ilias auch möglichst ruhmvoll zu gestalten, wie es eben in jener Deduction bei Philostrat geschieht: *ἐκόντες μὲν δὴ οἱ Ἀχαιοὶ τοὺς Μυσοὺς ἐληΐζοντο, λόγου ἐς αὐτοὺς ἤχοντος, ὥς ἄριστα τῶν ἡπειρωτῶν πράττειν καὶ πῃ καὶ δεδιότες, μὴ πρόσοικαι τῷ Ἰλίῳ ὄντες ἐς κοινωνίαν τῶν κινδύνων μετακληθῶσιν.*

Eine so sehr ins Detail gehende Mythengestaltung, wie wir sie bei Philostrat und in den mit seiner Erzählung übereinstimmenden Darstellungen des Frieses gefunden haben, setzt nun aber mit Nothwendigkeit eine litterarische Behandlung voraus, sei es in der Prosaform eines rhetorischen Enkomions, wie das des Matris auf Herakles, dessen großen Einfluß auf die mythographische Litteratur jüngst Bethe in seinen vortrefflichen *quaestiones Diodoreae mythographae* p. 41 f. scharfsinnig dargelegt hat, sei es in Gestalt eines Gedichts. Doch wir haben nicht nöthig, uns auf bloße Möglichkeiten zu beschränken, ausdrücklich bezeugt ja Pausanias in den schon oben Anm. 5 angeführten Worten III, 26, 10, daß in Pergamon Hymnen auf Telephos gesungen wurden, und nach dem ganzen Zusammenhang jener Stelle kann ihr Inhalt nur eine Schilderung der Thaten des Telephos gewesen sein. Für große Abschnitte der Sage konnten sich diese Hymnen an das attische Drama halten, und es muß nach dem eben Ermittelten fraglich erscheinen, ob die Künstler des Frieses in den am Anfang besprochenen Fällen, wo sie von Sophokles und Euripides abhängig erscheinen, direct aus diesen oder nicht vielmehr aus den gleichfalls von attischen Dramen beeinflussten Hymnen geschöpft haben. Anderes, wie die Kaikosschlacht, fanden die Pergamener in den Kyprien behandelt, und so wollte denn auch Welcker die, wie wir jetzt wissen, von pergamenischen Quellen abhängige Erzählung des Philostrat wenigstens theilweise zur Reconstruction dieser Episode des alten Epos benutzen. Schwerlich mit Recht. Den Tod des Thersandros, die Verwundung des Patroklos, wie sie uns die Sosiasschale vorführt und wie sie als Motiv für den Groll des Achilleus gegen Telephos in der euripideischen Tragödie kaum entbehrlich war, endlich die Verwundung des Telephos selbst, solche und ähnliche Grundzüge des Mythos boten freilich die Kyprien und mochte auch wohl die offizielle pergamenische Localsage aus ihnen entnehmen; allein zu der alten dichterischen Überlieferung gesellte sich die durch den politischen Aufschwung des pergamenischen Reiches befruchtete junge Sagenbildung. Der Krieg der Myser gegen die Achaeer wird gesteigert zu einem Krieg der vornehmsten Theile Kleinasiens und der gegenüberwohnenden Thraker und Skythen; so stellt sich das unter Telephos' Führung kämpfende Heer der Verbündeten dar als das mythische Spiegelbild des pergame-

nischen Reiches, wie es die dankbare Großmuth der Römer nach der Schlacht bei Magnesia gestaltet hatte; Haimos der Thraker, Heloros und Aktaios die Skythen sind die mythischen Repräsentanten der europäischen Unterthanen der Attaliden, und das zwar freundschaftliche aber doch etwas kühle Verhältniß des Telepolemos zu Telephos giebt treffend die Stellung von Rhodos und Pergamon während und nach dem Kriege mit Antiochos wieder. In diesem Ideenkreise wird man auch die Erklärung für die charakteristischste der neugeschaffenen Figuren, die Hiera, zu suchen haben. Das poetische Vorbild für dieselbe ist ja unverkennbar die Penthesileia der Aithiopis, aber auch mit der Helena wird sie bei Philostrat, gewiß im Anschluß an die pergamenische Quelle, verglichen. Der Name *Ἱέρα*, der sich nach Köhler's freundlicher Mittheilung auch auf einer attischen Inschrift findet, steht neben *Ἱερῶ* wie *Κλαίτη* neben *Κλαίτω* und ist Kurzform eines doppelstämmigen Namens, wie *Ἱέρων* von *Ἱεροκλής* oder *Ἱερώνυμος*. Wie aber lautete der Vollname? Vielleicht ist es gestattet an Hierapolis zu erinnern, als an eine der gleichfalls nach Magnesia zu dem pergamenischen Reiche hinzugekommenen Städte, wenn ich gleich nicht anzugeben vermag, warum gerade sie von der Sage in dieser Weise bevorzugt wurde. Hiera wäre dann die Eponyme von Hierapolis. Sie wird zur Heldin der Kaikosschlacht, sie wird zur Gattin des Telephos und tritt als solche an Stelle der trojanischen Königstochter Astyoche, die bei den Logographen<sup>7</sup> sicher nach dem Vorgang des Epos<sup>8</sup> als Gemahlin des Telephos und Mutter des Eurypylos erscheint. Da die pergamenische Sage den Eurypylos nicht brauchen kann, muß auch Astyoche beseitigt werden. Statt Eurypylos sind in der hellenistischen Sage schon frühe Teuthras und Tyrrhenos die Söhne des Telephos<sup>9</sup>.

Noch auf einer Anzahl größerer und kleinerer Bruchstücke sind Reste von Kampfszenen erhalten; daß ein Theil derselben zur Kaikosschlacht gehört, läßt sich von vorn herein vermuthen und für einzelne auch wahrscheinlich machen, aber nur durch den erst in einem späteren Stadium der Untersuchung zu erbringenden Nachweis, daß dieselben zu keinem anderen Theile des Frieses gehört haben können. Wir verlassen also vorläufig die das Mannesalter des Telephos veranschaulichenden Szenen und werden uns in einem folgenden Abschnitt zu den Darstellungen aus seinem Jünglingsalter wenden.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

C Robert.

<sup>7</sup>) Akusilaos in Schol. Odys. 2. 519. vgl. Apollodor III 12, 3.

<sup>8</sup>) Die Bestechung durch den goldnen Weinstock, von welchem ein Fragment der kleinen Ilias handelt (Schol. Eur. Troad. 821, Orestes 1392), hat diese Verschwägerung zur Voraussetzung;

ebenso die Weigerung des Telephos bei Euripides, mit gegen Troia zu Felde zu ziehen.

<sup>9</sup>) So schon bei Lykophron v. 1248 in dem viel umstrittenen Abschnitt, dessen Echtheit nach meinem Dafürhalten jetzt durch U. von Wilamowitz de Lycophronis Alexandra (*Ind. schol. hih. Gryph.* 1883) endgültig erwiesen ist.



## APOLLON DER GALLIERSIEGER<sup>1</sup>.

Als im Jahre 279/8 v. Chr. die gigantischen Gallier unter Führung des Brennos gegen Delphoi anrückten, soll die Epiphanie Apollons, welche sich namentlich in einem Gewittersturme äußerte, das Heiligtum gerettet haben: und wie der delphische Gott damals erschien, hat ihn der Schöpfer der Statue vom Belvedere dargestellt, mit dem Symbole des Gewitters, der Aegis, in der Linken. So ist heute die fast allgemeine Annahme, seitdem Preller die historische Erklärung gefunden, Stephani die Ergänzung des fehlenden Attributes nach Analogie der Stroganoffschen Bronze, mit gleichzeitiger Beziehung auf eine Iliasstelle, gefordert und Welcker wie Jahn entschieden zugestimmt haben. Einzelne Zweifel, welche verlauteten, sind wieder verstummt<sup>2</sup>, und somit scheint man zu der Annahme genötigt, daß der nach dem Siege von den Aitolern mit Anfertigung der Weihstatue beauftragte Bildhauer einen völlig neuen Typus des Galliersiegers geschaffen habe, von dem ein Exemplar uns, nur ohne das entscheidende Attribut, in der vatikanischen Statue erhalten sei.

Allein diese Vorstellung ist falsch: dem Fernhinterfasser kommen nur Bogen und Pfeile zu; einen Typus des aigisschüttelnden Apollon hat man nicht in der Zeit der Keltenkriege, geschweige früher<sup>3</sup> erfunden, vielmehr wissen wir genau, daß das Altertum sich den Keltensieger als Bogenschützen dachte und die Aitoler ihn so darstellen ließen; litterarische wie monumentale Zeugnisse stellen das außer Zweifel.

Zwar in der Nachricht von der Weihung hat Pausanias nichts Genaueres überliefert<sup>4</sup>. Dafür entschädigt uns der von gläubiger Phantasie ausgeschmückte Schlachtbericht eines Augenzeugen bei Justin 24,8, ein Zeugnis ersten Ranges und durchaus kein sagenhafter Bericht späterer Zeit, wohl durch Phylarch dem römischen Historiker vermittelt. Die Delpher wälzen darnach von den Bergen Steine auf die anrückenden Kelten, setzen ihnen auch mit blanker Waffe zu und schöpfen offenbar

<sup>1</sup>) Der Aufsatz war bei der Redaktion eingegangen, bevor die Abhandlung von Otto Ad. Hoffmann (s. oben Bibliographie S. 206) hier bekannt wurde. Je fester gegen frühere Einsprachen die von beiden Verfassern bekämpfte Anschauung sich behaupten zu wollen schien, um so weniger sollte abgelehnt werden auch nach Erscheinen des Metzger Programms eine in Beweisführung und Ergebnis der Hauptsache nach mit ihm übereinstimmende, aber unabhängig von ihm entstandene Ausführung zum Abdrucke zu bringen.  
Red.

<sup>2</sup>) Furtwänglers auf Autopsie der Bronze gestützten Einspruch (Arch. Zeit. XL 1882, S. 247 ff.) hat mit gleichem Anspruche Kieseritzky zurückgewiesen (Arch. Zeit. XLI 1883, S. 27 ff.).

<sup>3</sup>) Overbeck Plastik II<sup>3</sup> 323 denkt sich den Typus zur Zeit der Perserkriege erfunden, allein vorläufig fehlen für diese Annahme alle Anhaltspunkte.

<sup>4</sup>) Paus. X 15, 2 στρατηγοὶ δὲ οἱ Αἰτωλοὶ καὶ Ἀρτέμιδος τὸ δὲ Ἀθηναῖς ὅσοι τε Ἀπόλλωνος ἀγάλματα ἔστιν Αἰτωλῶν, ἤνιστα σφίσιν ἐξειργάσθη τὰ ἐς Γαλάτας. Vgl. auch VII 20,6.



durch einigen Erfolg neuen Mut, als plötzlich die Priesterschaft erscheint, dabei die Scherinnen selbst, mit wallenden Locken in vollem Ornate; sie stürzen sich bleich (*pallidi*, nicht *pavidi*) und in Ekstase in die vordersten Reihen der Vaterlandsverteidiger und verkünden, der Gott sei, während sie gebetet und geopfert hätten, in seinen Tempel herniedergestiegen, in Gestalt eines Jünglings von übermenschlicher GröÙe und außerordentlicher Schönheit, und aus den benachbarten Tempeln seien zwei göttliche Jungfrauen zu Hülfe geeilt u. s. w. Feierlich fordern die Priester das Heer auf, dem Gotte in den Kampf zu folgen, und von fanatischer Begeisterung ergriffen stürzen sich alle in das Schlachtgewühl; und bald kann das gesamte Heer die Gegenwart der Ortsgottheiten bemerken, denn ein Bergrutsch verschüttet die Feinde, ihre dichten Reihen lösen sich im Kampfe und sinken dahin, und dann kommt vom Himmel ein Hagelwetter (*tempestas, grandine et frigore*), welches vollends die Verwundeten aufreißt. Nun sah jeder das persönliche Eingreifen des Gottes, an welches vorher nur die Priester oder nicht einmal diese geglaubt hatten: ihre Aufgabe war es gewesen, um die Menge fortzureißen, noch vor dem Erfolge die Epiphanie der drei Gottheiten faßlich und so zu sagen fühlbar zu machen, und darum fügten sie ihrer Schilderung hinzu, nicht nur mit eigenen Augen geschehen hätten sie das Wunder, auch gehört hätten sie das Schwirren des Bogens und das Klirren der Waffen<sup>5</sup>. Des Bogens — »der Artemis« und der Waffen — »der Athena« sagt Overbeck (Plastik II<sup>3</sup> 321), »während dem Apollon die Erregung eines Gewitters beigemessen wurde.« Allein das Hagelwetter und der Nachtfrost traten später ein, dadurch konnten die Priester nicht im Voraus die Anwesenheit des Gottes erweisen, sie hörten eben Bogen, Schwert und Lanze, wie solche θεῶν προμάχοις geziemen: eine Aegis hat hier keine Stelle. Nicht mit grausenerregendem Medusenhaupt hat der Gott Entsetzen eingeflößt allen, die ihn sahen, sondern in leuchtender Schönheit haben die Priester die hehre Jünglingsgestalt gesehen, und vertrauensvoll haben sie das ganze Heer unter die Führung des Fernhinterfessers gestellt, dessen Pfeile sie schwirren hörten.

Den Bogen als Waffe des Gallierkämpfers nennt sodann mit klaren Worten ein Zeugniss der neuen Komödie, welches durch Plautus erhalten ist, ohne daß der griechische Autor bisher ermittelt wäre: in der *Aulularia* ruft der bestohlene Geizhals den Apollon zu Hülfe gegen die Diebe, da er ja auch die Tempelräuber mit seinen Pfeilen vertrieben habe<sup>6</sup>. So dachte man sich also den Gott von Delphoi in der auf die Gallierniederlage unmittelbar folgenden Zeit<sup>7</sup>, und nur so, mit Köcher und Bogen, hat ihn die Kunst dargestellt.

<sup>5</sup>) Justin 24, 8, 5 . . . iuvenem supra humanum modum insignis pulchritudinis; comitesque ei duas armatas virgines ex propinquis duabus Dianae Minervaeque aedibus occurrissse; nec oculis tantum haec se perspexisse, audisse etiam stridorem arcus ac strepitum armorum. Vgl. Diod. Sic. 22, 9.

<sup>6</sup>) Plaut. *Aul.* 394 (II 8, 24): *Apollo, quaeso, subveni*

*mi atque adiuva, Confige sagittis fures thesaurarios, (Si)quo in re tali iam subvenisti antidhac.*

<sup>7</sup>) Vgl. Kiessling, Rhein. Mus. 23, 214. — Nicht in Betracht kommen kann hier natürlich der ganz abweichende Glaube an die Erscheinung der Hyperboreer bei Pausanias I 4 und X 23, dessen erste Aufzeichnung ebenfalls den Ereignissen fast gleichzeitig stattgefunden zu haben scheint.



Auch Kallimachos kennt keinen anderen Typus: die Rarität eines aigisschüttelnden Apollon hätte er sich sicher nicht entgehen lassen, wenn irgend eine lokale Tradition oder Erfindung davon gewußt hätte. Aber gerade in dem wenige Jahre nach der Gallierniederlage verfaßten Hymnos auf Delos, worin der Glaube an die Epiphanie des Gottes vorausgesetzt und ihm der lanzenschwingende Ptolemaios II Philadelphos als Keltenbesieger (oder Titanenbesieger) zur Seite gestellt wird, weisagt Apollon, er werde bald in Theben seinen Bogen in Blut tauchen (IV 95 f.).

Als Dezennien später die Attaliden glänzende Siege über die Kelten errungen hatten, verewigte Eumenes II diese denkwürdigen Ereignisse, indem er zugleich den Göttern für ihre sichtbare Hülfe seinen Dank abstattete, in dem Altare von Pergamon: der Kampf der Götter mit den Giganten versinnbildlichte die Gallierkämpfe. Natürlich muß auch hier Apollon eine der ersten Stellen eingenommen haben, und es ist gelungen, seine Gestalt in dem Torso eines Jünglings aufzufinden, welcher mitten im Kampfgetümmel mit erhabener Ruhe wie triumphierend dasteht: die ausgestreckte Linke, von der das Gewand herabhängt, hielt einst den jetzt verlorenen Bogen, die Rechte griff — soweit sich nach dem Schulterstücke und Armansatz beurteilen läßt — rückwärts über die Schulter nach einem neuen Pfeil im Köcher, dessen Band über der Brust des Gottes liegt. Das ist der Typus des Galliersiegers.

Die vatikanische Statue muß ebenfalls mit dem Bogen ergänzt werden, wenn sie in die Reihe der Darstellungen des Galliersiegers gehört, das ist ein zwingender Schluß. Nur eine Vermutung Prellers ist es dagegen, daß die Statue hierher gehört, aber eine glänzende Vermutung, welche den Stempel der Wahrheit an sich trägt und sich weder erschüttern noch auch nur durch eine gleichwertige ersetzen läßt. Die Technik und die Gesamtaufassung der Statue weisen auf das Zeitalter nach Alexandros, und die augenfällige Verwandtschaft mit dem pergamenischen Apollon reiht sie unmittelbar in die Darstellungen des Galliersiegers ein. Eine ins Einzelne gehende stilistische Vergleichung der beiden Bildwerke würde für die Datierung deswegen wenig ergeben, weil wir aller Wahrscheinlichkeit nach in der vatikanischen Statue kein Original sondern eine Replik späterer, vielleicht römischer, Zeit besitzen; ihr Original, welches das Feuer und die Kraft des Steinhäuserschen Kopfes gehabt haben wird, kann man sich sehr gut denken als dem Beginne der Gallierkämpfe entstammend, geweiht bald nach 278. Es war eine Statue von natürlicher Größe und stellte den Gott schreitend dar, im Moment vor oder nach dem Absenden des Pfeiles<sup>8)</sup>. Der Verfertiger der Replik vom Belvedere kann nur wenig geändert haben, absichtlich nichts, und auf keinen Fall das Attribut des Gottes: die Statue kann nur gedacht werden mit dem Bogen und dem Köcher, welcher, zum Gebrauch geöffnet, über der rechten Schulter sichtbar ist und dessen Band quer über der Brust liegt.

Das apollinische Gorgoneion ist somit hier unmöglich; daß es überhaupt unerhört ist, sollte man nach Wieseler's Ausführungen nicht mehr bezweifeln. Der orien-

<sup>8)</sup> Vgl. Kekulé, Arch. Anz. XVIII 1861, 219.

talische Sonnengott, mag er nun Zeus oder Apollon oder sonst wie benannt werden, führt wohl die Aigis, aber was soll dieselbe in den Händen des griechischen Apollon, welcher nichts mit der Gewitterwolke zu schaffen hat? Ein Apollon mit der Aigis war dem klassischen Altertume nicht geläufig, nur an zwei Iliasstellen macht der Gott von ihr Gebrauch: ausführlich wird in der einen geschildert, wie Zeus den Sohn als seinen Vertreter entsendet und ihm seine Aigis, das Geschenk des Hephaistos, leiht, und wie dieser sie in den Händen schüttelnd und dazu laut schreiend die entsetzten Griechen in die Flucht treibt; die zweite kurze Erwähnung der Aigis in Apollons Händen rührt von einem gedankenarmen Nachdichter her, welcher ohne Zweifel jene Schilderung kannte<sup>9)</sup>. Aber auch ihr liegt keine religiöse Vorstellung zu Grunde, sondern sie stellt eine Ausnahme dar, wie sie der Dichter frei erfinden darf, eine Ausnahme, welche in diesem Falle wirklich die Regel bestätigt. Wer im griechischen Heere wird auch nur nachträglich, als das Hagelwetter den Sieg vervollständigt hatte, sich jener Verse erinnern haben? Oder kann gar die Dichterstelle der bildenden Kunst neue Wege gewiesen haben? Auch für Pheidias ist nicht die äußerst allgemein gehaltene Beschreibung des lockenumwallten Zeus bei Homer das Motiv seiner Zeusschöpfung geworden<sup>10)</sup>, mag das immer die allgemeine Anschauung in der römischen Kaiserzeit gewesen sein, hervorgegangen aus dem Bestreben, rein äußerlich zwei Spitzen der Kultur, das Wirken des Dichters und des Künstlers, zu vereinigen.

Noch undenkbarer aber ist es, daß ein hervorragender Künstler, wie der Schöpfer der vatikanischen Statue, durch Bewunderung Homers sich habe verleiten lassen, so völlig die Grenzen seiner Kunst zu verkennen. Der Dichter allein konnte wirkungsvoll den magischen, lähmenden Schrecken schildern, welchen der Gott mit dem Gorgoneion bei den Feinden hervorruft, der Künstler durfte von einem so außerordentlich verbreiteten Apotropaion, und wäre es von der altertümlichsten, häßlichsten Gestalt gewesen, keine außerordentliche Wirkung erwarten; auch Athena und Zeus führen in der Kunst die Aigis nur als Schutzwaffe. Der Künstler hätte zudem eine Gruppe darstellen müssen, um an den Gegnern des Gottes die Wirkung seines Auftretens anschaulich zu machen, nicht eine Einzelgestalt, wofür man den Apollon vom Belvedere fast einstimmig hält. Und endlich hätte der Künstler am wenigsten entbehren können, was der Dichter nicht verschmäht hat, durch eine entsprechende Ausgestaltung der Apollonfigur selbst die Wirkung zu veranschaulichen, welche von dem Gotte ausgehen soll: wie beim Homer Apollon mit gewaltig drohendem Schreien in beiden Händen die Aigis schüttelt, so oder ähnlich hätte auch die Statue, in der die kühne Neuerung gewagt werden sollte, als Boedromios oder Aigisschüttler dargestellt werden müssen. Aber nichts Derartiges ist von dem Künstler der vatikanischen Statue versucht worden, welcher die Grenzen seines Könnens wohl

<sup>9)</sup> XV 321 ff. und XXIV 20, letztere Stelle schon in den Scholien athetiert.

<sup>10)</sup> Auf Pheidias hat Stephani sich berufen. Ein

Einfluß Homers wird auch in einer so allgemeinen Fassung, wie er von Overbeck Plastik II<sup>1</sup> 320 angenommen ist, schwerlich haltbar sein.



kannte: mit theatralischem Pathos schreitet der Gott dahin, nur der ausdrucksvolle Mund und die zitternden Nasenflügel verraten dem aufmerksamen Beobachter eine innere Erregung, aber das feste Auge und die fast faltenlose Stirn lassen, neben der gesamten siegesfreudigen Haltung, keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der Künstler den Eindruck des Furchtbaren und Grausenerregenden eben nicht hervorrufen wollte. Dasselbe gilt auch von dem Ausdrücke des freilich strenger modellierten Steinhäuserschen Kopfes. Es ist daher der Satz »daß das ganze Pathos dieses Apollotypus auf das vollständigste mit der Erklärung des Typus als Aigisschüttlers in Einklang steht«<sup>11</sup> geradezu umzudrehen: zu der gesamten Erscheinung der vaticanischen Statue wie ihres Vorbildes paßt ein Gorgoncion nicht. Mag man sich ein solches auch aus dünnem Metall gebildet denken, massig fallen dennoch seine Falten von der Hand hernieder, und parallel neben den Falten des herabhängenden Mantels würden sie einen unerträglichen und störenden Eindruck hervorrufen.

Die Stroganoffsche Bronze hat das ganze Unheil angerichtet: sie hält in der Linken den Rest eines Felles oder Tuches, welcher mit dem Mantel des Gottes nichts zu thun hat. Ob das Fell einer Aegis weggebrochen ist, ob die Haut des Marsyas etwa von dem Gotte gehalten wurde, kann man nicht entscheiden, bevor die Bronze einmal gründlich gereinigt wird<sup>12</sup>. Aber wie das Urteil demnächst auch ausfallen wird, jedenfalls ist der Verfertiger derselben seine eigenen Wege gegangen und hat schlimmsten Falls sich zur Unzeit jener Iliasstelle erinnert: nach seinem Machwerke das Kunstwerk vom Belvedere beurteilen wollen heißt einem großen Künstler Unrecht thun.

Berlin.

Alfred Gercke.

---

<sup>11</sup>) Kieseritzky Arch. Zeit. XLI 1883, 36.

<sup>12</sup>) Vgl. Kieseritzky S. 34.

## GIGANTEN IN WAFFENRÜSTUNG.

Wie sich der Dichter der Phaiaken-Episode den Untergang des übermütigen Gigantenvolkes gedacht hat, wissen wir nicht: er sagt nur von dem König Eurymedon (γ 60):

ἀλλ' ὁ μὲν ὤλεσε λαὸν ἀτάσθαλον, ὤλετο δ' αὐτός.

Wenn er von einem Kampf mit den Göttern wufte, so wird er die ἄγρια φῶλα Γιγάντων, welche er mit den Kyklopen zusammen nennt (γ 206), sich schwerlich wie die Helden der Ilias gewappnet vorgestellt haben. Mit gewaltigen Felsblöcken kämpfend würde sie sicherlich der Dichter des Laistrygonen-Abenteuers geschildert haben, der von diesem Märchenvolke sagt (κ 118 f.):

οἳ δ' αἰόντες  
 ποίτων ἱφθίμοι Λαιστρυγόνες ἄλλοθεν ἄλλος,  
 μυρίοι οὐκ ἄνδρεςσι ἐοικότες ἀλλὰ Γίγασιν.  
 οἳ ῥ' ἀπὸ πετράων ἀνδραγχιέσι χειρμαδίουσιν  
 βάλλον κ. τ. λ.

Wenn Wilamowitz' ansprechende Vermutung (Hermes VII 1873 S. 140) richtig ist, so liefs Hermippos in den »Göttern« (bei Athenaios XIV p. 636d), in einer komischen Darstellung der Gigantomachie, die Giganten mit Felsen gewaltig »klappern« (χειρμαδιάζειν). Sicher ist, daß Aristophanes (nach »Vögel« 1249 f.) sich den Porphyryon und seine Genossen mit Pardelfellen angethan vorstellte, und daß Platon (Soph. p. 246A) sie Felsblöcke und Eichstämme schwingen läfst. Für die spätere Zeit bedarf es keiner Belege<sup>1)</sup>. Daß diese Vorstellung der Giganten, als wilder mit Thierfellen bekleideter, Steine, Baumäste, Feuerbrände als Waffen gebrauchender Unholde, nach den Anschauungen der Alten selbst, wie nach derjenigen anderer Völker die begreiflichere und natürlichere sei, hat Mayer in dem Anm. I angeführten Buche hervorgehoben (S. 11 f.); ich füge hinzu, daß die Gigantomachie auch schwerlich schon in früher Zeit ein so beliebter Gegenstand der Dichtung gewesen wäre, wie wir das nach dem bekannten Zeugniß des Xenophanes (bei Athenaios XI p. 462) annehmen müssen, wenn sich ihre Kämpfe von denjenigen der Heroen kaum unterschieden hätten, wenn nicht die Dichter der alten Zeit bereits in ähnlichen Schilderungen hätten schwelgen können wie die Claudiane der Spätzeit.

<sup>1)</sup> M. Mayer, Giganten und Titanen S. 12.

<sup>2)</sup> Auch (Apollodor) bibl. I 6,1 sagt ἡρόντιζον δὲ εἰς οὐρανὸν πέτρας καὶ ἕρως ἡμμένας. Aber man muß ja bei der aus verschiedenen Quellen zu-

sammengeflossenen Erzählung, in der auch die Schlangenbeine erwähnt werden, zweifeln ob dieser Zug einer alten Überlieferung entnommen ist. Vgl. Mayer S. 222 f.



Wie kommt es da, daß die Kunstwerke bis tief ins fünfte Jahrhundert hinein uns die Gegner der Götter mit Panzer, Schild und Helm, Speer und Schwert ausgerüstet zeigen? Und mit den Kunstwerken sollen einige literarische Zeugnisse übereinstimmen. Mayer stellt deren sechs oder sieben zusammen, um den von Götting angefochtenen Vers der Theogonie 186 durch sie zu stützen (S. 10f.). In der Batrachomyomachie heisst es v. 168f.:

Ζεὺς δὲ θεοὺς καλέσας εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα,  
καὶ πολέμοιο πληθὺν δείξας κρατερούς τε μαχητάς,  
πολλοὺς καὶ μεγάλους ἧδ' ἔγχεα μακρὰ φέροντας  
οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται ἧδὲ Γιγάντων κ. τ. λ.

»Wo die Waffen natürlich nicht auf die Kentauren zu beziehen sind« mufs Mayer sagen, während doch diese zuerst genannt werden. Wieviel natürlicher ist es da, die Worte des Dichters überhaupt nicht so genau zu nehmen und den Vergleich nur auf den gewaltigen Ansturm der Kämpfer zu beziehen. In den ersten Versen des Gedichtes lese ich überhaupt nichts von Waffen. Der zweite Zeuge soll Sophokles sein, wenn er in den Trachinierinnen v. 1058f. den Herakles klagen läfst:

καὶ ταῦτα λόγχῃ πεδιός, οὔθ' ὁ γηγενής  
στρατὸς Γιγάντων οὔτε θήρεις βία,  
οὔθ' Ἑλλάς οὔτ' ἄγλωστος οὔθ' ὅσσην ἐγὼ  
γαῖαν καθαίρων ἰκόμεν, ἔδρασέ πω.

Sehr deutlich wird doch hier durch die Lanze — wie durch die θήρεις βία — gerade ein von der Gigantomachie verschiedenes Abenteuer (etwa der Kampf gegen die Amazonen) bezeichnet. Euripides' Zeugnis (Phönissen v. 119 f.) ist ungiltig, weil Antigone, wie Mayer selbst richtig bemerkt, Kunstdarstellungen im Auge hat. Platon aber spricht an der Stelle, welche Mayer anführt, aber nur sehr flüchtig gelesen haben kann, (Staat III p. 414f.) gar nicht von Giganten, weder von gerüsteten noch von ungerüsteten<sup>3</sup>. Ebensowenig kann ich in dem Fragment des Timokles bei Athenaios VI p. 224a irgend eine Spur von gewappneten Giganten entdecken, wenn auch im vierten Vers wahrscheinlich Βριάρεως und nicht βριαρός zu lesen ist:

καὶ πρῶτα μὲν σοι παύσεται Δημοσθένης  
ὀργιζόμενος. — ὁποῖος; — ὁποῖος; ὁ Βριάρεως,  
ὁ τοὺς καταπέλτας τάς τε λόγχας ἐσθίων κ. τ. λ.

Wer Eisen frisst braucht doch nicht notwendig mit Eisen gerüstet zu sein. Ein Eisenfresser ist auch der Hauptmann, welchen der Koch des Poseidippos bei Athenaios IX p. 376f. sich zum Muster nehmen will:

<sup>3</sup>) p. 415 D heisst es allerdings: ἡμεῖς δὲ τοὺς τοὺς γηγενεῖς ὑπλάσαντες προάγωμεν, gemeint sind aber die Bürger des Idealstaates ἡγουμένων τῶν ἀρχόντων, welche an den Mythos glauben sollen (p. 414 D): ὡς ἴσαν... τῇ ἀληθείᾳ ὑπὸ γῆς ἐντὸς πλαττούμενοι καὶ τρεφόμενοι καὶ αὐτοὶ καὶ τὰ ὄπλα

αὐτῶν καὶ ἡ ἄλλῃ σκευὴ δημιουργουμένη, ἐπειδὴ δὲ παντελῶς ἐξαιργασμένοι ἴσαν, ὡς ἡ γῆ αὐτοὺς μίτηρ οὕσα ἀνῆκε. Daran soll dann der Mythos von dem verschiedenen Metall der einzelnen Stände geknüpft werden (p. 415 A).

ἐναντὶς οὗτος ὅστις ἂν θώρακ' ἔχῃ  
 φολιδωτὸν ἢ δράκοντα σεσιδηρωμένον  
 ἐπ' αὐτῇ Βριάρεως. ἂν τεύχῃ δ' ἐστὶν λαγώς.

»Wenn er im Schuppenpanzer einherstolzirt und dem ehernen Schild mit dem Drachen, scheint er ein Briareos und ist doch, wenn's gilt, ein Hasenfufs.« Dafs hier der Dichter sich den Briareos, das Urbild eines fürchterlichen Gegners, wirklich mit Panzer und Schild vorgestellt haben kann, will ich nicht geradezu in Abrede stellen; notwendig aber oder auch nur wahrscheinlich ist es nicht — davon ganz zu schweigen, dafs bei dem Briareos dieser und der vorhergehenden Stelle vermutlich nur an den Hekatoncheiren der Hesiodischen Titanomachie zu denken ist. Wenn endlich Apollonios Rhodios in der That von dem Panzer des Mimas spricht, den Ares einst erbeutet, Aietes zum Geschenk erhalten habe (III 1225 f.), so darf man eine so vereinzelte Notiz, die auf gar keiner Tradition beruhen wird, um so weniger als Beweis gelten lassen für die Anschauung des fünften Jahrhunderts und der älteren Zeit, als Apollonios selbst in einer Schilderung der Gigantomachie sicherlich von diesem Panzer nichts gewußt haben würde.

Es bleibt einzig der Vers der Theogonie übrig. Götting hat ihn für interpolirt erklärt, und die meisten Herausgeber sind ihm gefolgt. Freilich mit einem *quis unquam fando audivit loriceis instructos fuisse gigantes et longis hastis usos esse?* läßt sich und liefs sich wol schon damals die Interpolation nicht erweisen<sup>1</sup>. Und in Flach's Redaction ist Göttings Beweis nicht bündiger geworden. Dafs der Vers in einem *Codex Oxoniensis* (Barocc. 109) fehlt, will nichts bedeuten; dafs die ersten Worte der Ilias entnommen sind (Σ 510) ebensowenig. Aber ich glaube, dafs der Vers dennoch interpolirt ist. Mit den Erinyen und den Melischen Nymphen werden die Giganten geboren:

ὅσσα γὰρ ῥαδάμιντες ἀτέσσοθεν αἵματόεσσα,  
 πάσας δέξατο Γαῖα· περιπλομένων δ' ἐν αὐτῶν  
 γαίνατ' Ἐρινὺς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γ' ἔγχεα  
 τεύχεσι λαμπρομένους, ὅλην' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας  
 νόμφας θ'. αἷς Μελίας καλέουσι ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν.

Die Erinyen erhalten nur ein Beiwort, die Nymphen gleichfalls nur eines, das zugleich ihr specieller Name ist: auch den Giganten wird der Dichter nur das eine Beiwort *μεγάλους* gegeben haben. Der Vers unterbricht ungebührlich die kurze Aufzählung, auf welche der Dichter keinen grossen Werth legt. Und Göttings Beobachtung ist in etwas anderem Sinne doch noch berechtigt. Die Vorstellung von den Giganten, welche der späteren Zeit stets zugeschrieben wurde, ist, wie wir gesehen haben, für das vierte oder fünfte Jahrhundert nicht minder sicher bezeugt; dieselbe auch der älteren Zeit zuzuschreiben drängen uns nicht nur allgemeine Erwägungen, sondern auch ein sicherer Schluss aus jener Homerstelle von den Laisrygonen. Wie unwahrscheinlich ist da die Annahme, ich will nicht sagen, dafs die Bildwerke einer anderen mythischen Tradition folgen sollten, die nur gewapp-

<sup>1</sup>) Mayer S. 9. Στάης *Ερτημ.* ἀρχ. IV 1886 S. 91, 1.



nete Giganten gekannt hätte, sondern daß Hesiod allein diese vorher und nachher in der Literatur verschollene Tradition bewahrt haben sollte. Wie begreiflich dagegen, wenn ein Leser der Theogonie den Vers hinzugefügt hat, indem er sich der bildlichen Darstellungen der Giganten erinnerte, froh unter den vielen schattenhaften Gestalten einmal solche zu finden, die er sich sinnlich vorstellen konnte<sup>5</sup>.

Wer dieses Verfahren gegen einen unschuldigen Vers nicht viel weniger summarisch finden möchte als dasjenige Götting's, der höre, bevor er den Stab bricht, das folgende, wodurch sich, wie ich glaube, die einzelnen Gründe zum Beweise zusammenschließen.

Was den Bildwerken recht ist soll dem Hesiod billig sein: von den ältesten Vasenbildern bis zu denen des ausgehenden fünften Jahrhunderts sind die Giganten gewappnet — warum sollen sie bei Hesiod nicht gewappnet sein? Ja, wenn die Bildwerke hier einer eigenen mythischen Überlieferung folgen, wie sie Mayer, nach Schömann's Vorgang, durch den Hinweis auf die thebanischen und kolchischen Sparten wahrscheinlich zu machen gesucht hat, — so will ich den »Freunden unwahrscheinlicher Möglichkeiten« die Concession machen, daß Hesiod dieselbe Überlieferung allenfalls vertreten haben könnte. Aber es liegt der Darstellung der Kunstwerke keine eigene mythische Tradition zu Grunde. Das beweist die Art wie die Kunst zu der anderen Vorstellung der Giganten allmählich übergegangen ist. Stünden sich hier von Alters her zwei Überlieferungen gleichberechtigt gegenüber, so würden schwerlich jemals beide verbunden worden sein. Und doch sehen wir schon auf alten Vasen den unter dem Gespann liegenden Gegner des Zeus einen Stein in der Faust halten statt der dem gerüsteten Manne zukommenden Waffe (Mayer S. 295) — wie auch später auf der Schale des Aristophanes, oder wie der Gegner der Pallas auf der Vase von Melos. Freilich kann man hier einwenden, daß auch die Homerischen Helden zuweilen einen Feldstein aufraffen. Aber eine rf. Vase des British Museum (n. 788 Mayer S. 323 i = S. 333 c) zeigt auf der einen Seite die Gegner des Dionysos in voller Rüstung, auf der anderen die des Apollon zwar mit Helm (wenigstens den einen), aber mit Fellen bekleidet und mit großen Steinen bewaffnet; und ebenso verbindet das Schulterbild der rf. Hydria n. 758 derselben Sammlung (Mayer S. 302 g = S. 311 d) einen gewappneten Giganten, den Gegner der Pallas, mit einem der wie jene Gegner des Apollon den Helm auf dem Kopf hat, aber mit einem Fell bekleidet ist und einen Felsblock gegen Zeus erhebt. Man sieht sehr wol, wo der Vasenmaler längst ausgebildete Typen wiedergibt und wo er Neuerungen mit schwachen Kräften versucht hat: die Giganten in Thierfell und Helm sind recht unglückliche Gestalten. Mit Recht ist bemerkt worden (von Mayer S. 334), daß der Maler jener ersten Vase gerade bei der Gruppe des Apollon die Neuerung versuchte, weil diese nicht, gleich der weit

<sup>5</sup>) Daß die Giganten Hesiods dem Sinne nach allerdings identisch sind mit denen der Gigantomachie, scheint mir Mayer gezeigt zu haben. Dennoch könnte man mit Recht Bedenken tra-

gen, Eigenschaften jener oder etwa der Giganten der Lokalsagen ohne weiteres auf die Giganten der Götterschlacht zu übertragen. Ich habe auf diesen Ausweg verzichtet.

älteren des Dionysos, zu einem festen Typus geworden war. In gewissem Sinne gilt dasselbe von der Zeusgruppe der anderen Vase. Denn die Darstellung des zu Fuß kämpfenden Zeus, obgleich vielleicht die älteste, war von derjenigen des Wagenkampfes verdrängt, den Malern fremd geworden. Man sieht es dem Zeus nicht weniger als seinem Gegner an, daß hier der Handwerker sich selbst überlassen war. Möglich, daß die Darstellung des zu Fuß kämpfenden Zeus, wie Mayer (S. 303) vermutet „erst durch Pheidias denjenigen Schwung bekommen hat, der uns an der Aristophanesschale in Bewunderung setzt“. Sicher ist doch, daß in dem engeren Kreis der Vasenmalerei die Schale diesen Typus wieder zu Ehren bringen mußte. Denn das Gespann im Raum der Schale unterzubringen, wurde vermutlich nur selten versucht, schon allein deshalb, weil dadurch die Symmetrie und gleichmäßige Vertheilung, die für den Schmuck der Schale so wesentlich sind, zerstört werden mußten, wie uns die prachtvolle dem Brygos zugeschriebene Schale des Berliner Museums (n. 2293) zeigt“. Vielleicht fehlt auf der schönen Schale des Duc de Luynes (*Vases peints pl.* 19f.) nur deshalb Zeus und tritt statt seiner Poseidon zweimal auf, weil der Künstler das Gespann nicht anbringen wollte, einen Typus des Fußkampfes aber noch nicht oder nicht mehr ausgebildet vorfand.

Niemand wird behaupten, daß man sich jemals die Giganten mit Pardelfellen angethan und mit Helmen auf den Köpfen vorgestellt habe, Niemand auch, daß der Verfertiger der rf. Schale, deren Scherben auf der Akropolis gefunden worden sind (Mayer S. 302c), um den Panzer noch ein Thierfell gelegt habe, weil so ihm irgend eine Überlieferung des Mythos gebot<sup>1</sup>. Wir haben hier verschiedene Versuche, die überlieferten Typen mit der herrschenden Vorstellung von den Giganten, welche keine andere war als die in den literarischen Zeugnissen erkannte, irgendwie zu vereinigen. Die Versuche fielen kläglich aus, bis man auf einen Compromiß verzichtete. Auch Aristophanes wagte es noch nicht bei allen Giganten die Rüstung wegzulassen, obgleich der Gegner der Artemis beweist, daß nun der neue Typus sich jenem alten kühnlich an die Seite stellen konnte. Mehr und mehr auch verdrängte er ihn, aber es ist ein merkwürdiges Zeugniß von der Zähigkeit mit der die griechische Kunst an ihren altüberlieferten Typen hing, daß noch auf der Vase von Melos im Louvre und auf dem herrlichen Eimer aus Ruvo in Neapel (Mayer S. 353) vereinzelt der gerüstete Gigant wiederkehrt, ja daß er sich noch auf dem Fries von Pergamon z. B. in dem Gegner der Artemis findet, während doch hier der Typus, welchen, für uns wol zuerst, die Aristophanes-Schale vollendet zeigt, durch den neuen der Schlangenfüßler längst überboten war.

<sup>1</sup>) Unbegreiflicher Weise thut Mayer S. 293 - 302 dieser Darstellung gar nicht Erwähnung, gedenkt der Schale erst unter Hephaest (S. 335a), auf den er bei den anderen Gottern — außer bei Zeus — verweist. Wenn er sich S. 295 über die Florentiner sf. Amphora (1) bei Gerhard A. V. I. T. 5 entrüstet, weil sie „den Herakles

sogar zu Fuß nebenhergehen läßt“, könnte man fast zu der Vermutung verführt werden, er habe damals die Berliner Schale noch nicht gekannt.

<sup>2</sup>) Ebenso trägt Dionysos zuweilen ein Thierfell über der Rüstung, die auch ihm die älteren Vasen nicht ersparen.



Warum sollte die Vasenmalerei und die Kunst überhaupt ihre gute alte Überlieferung aufgegeben haben, wenn diese der anderen, welcher man Concessionen machte, gleichberechtigt gewesen wäre? Wenn die Vorstellung von den gewappneten Giganten und jene andere von Alters neben einander bestanden hätten, und zwar so, daß die zweite die weitaus verbreitetere gewesen wäre, wie unbegreiflich wäre es dann, daß diese zweite Vorstellung so spät und dann noch so schüchtern in der Kunst auftritt, und der Künstler, der frei nach ihr hätte schaffen sollen, wenn ihm denn, sonderbar genug in dieser späten Zeit, die Vorbilder fehlten, sich mit den alten Rüstungen der anderen Tradition noch lange herumschleppt!

Woher aber stammen die gewappneten Giganten, wenn nicht aus einer Überlieferung des Mythos? Die Antwort wird der Leser schon errathen haben: die ältesten Darstellungen der Gigantomachie sollen sie uns mit aller Deutlichkeit geben.

Von dem höchst alterthümlichen Pinax aus Eleusis, dessen Fragmente zum Theil in der *Épigraph. 1885* T. IX. 12. 12a abgebildet sind<sup>a</sup>, sagt Mayer (S. 284): »Noch nicht einmal die gewöhnlichsten Formen des Unterliegens sind für die Giganten verwendet, sondern es wird mit dem uralten Schema zweier bei einer Leiche sich gegenüberstehenden Krieger operirt, eine recht unpassende Verwerthung heroischer Motive.« Auf der Vase von Cäre (*Mon. d. I.* VI. VII. tav. 78) sehen wir Zeus als Hopliten mit dem Schwert und, freilich schlangenumsäumtem, Schild, über der Leiche des Agasthenes gegen Hippialtes und Hyperbios kämpfen. Auch im Giebfeld des Schatzhauses der Megarer wird eine Lanze seine Waffe gewesen sein, nicht der Blitz (Mayer S. 287).

Bedarf es noch eines Wortes um zu zeigen, daß die älteste Kunst in der That, als ihr die Aufgabe gestellt ward die Gigantomachie zu schildern, die für die Heroenkämpfe erfundenen Typen auf die Götterschlacht übertragen hat? Oder glaubt Jemand, daß je eine Überlieferung des Mythos den Zeus mit Schwert und Speer statt mit seiner eigensten Waffe, dem Blitz, gegen die Giganten kämpfen liefs? Aber nicht Zeus allein mußte dem alten Schema sich anpassen. Hera selbst trägt einen Helm (Mayer S. 328ff.), Poseidon legt den Panzer an; auch ihm den Helm aufzusetzen hinderte, wie Mayer (S. 318) richtig bemerkt, von vornherein die den Hintergrund deckende Insel, welche schon in jener alten Zeit eine so große Rolle gespielt haben muß, daß man sie nicht wegzulassen wagte — auch ein Beweis dafür, wie wenig Ähnlichkeit die Schilderungen der alten Gesänge mit den einförmigen Kämpfen der Kunstwerke gehabt haben müssen. Auch Dionysos erscheint auf den älteren Darstellungen gewappnet. Ares unterschied sich ja ohnehin nicht von einem sterblichen Helden. Wenn man so selbst die Götter anfangs von Helden der Ilias kaum unterschied, konnte man noch weniger Bedenken tragen, ihre Gegner einfach als gewappnete Männer darzustellen. Daß man dann dem Zeus früher seinen Blitz zurückgab als den Giganten die ihnen nach der Dichtung zukommenden Waffen ist nicht wunderbar. Die Götter stellte die Kunst in hundert

<sup>a</sup>) Die von Studniczka, Jahrbuch I S. 92, 19 beschriebenen zwei weiteren Fragmente sind noch nicht publicirt.

anderen Fällen dar, die Giganten nur hier. Bei jenen mußte daher ein Verstofs gegen die geläufige Vorstellung viel augenfälliger sein als bei diesen. Hier war man nur mit den Worten der Dichter im Widerspruch, dort mit zahllosen Gebilden der Kunst. Hinzukam die erste künstlerische That, die Erfindung eines neuen Typus.

Die ionische Kunst war es, die mit so geringem Aufwand von Erfindung ein Schema des Gigantenkampfes zuerst ausbildete. Als die Dorer ihren Herakles in die Gigantomachie hereinbrachten, wurde die Gruppe erfunden, welche den Heros neben Zeus auf dessen Wagen stehend, neben den Rossen Pallas zeigt, so glücklich erfunden, daß sie für lange Zeit den älteren Typus des zu Fuß kämpfenden Zeus verdrängte. Dieser wagenbesteigende Zeus führt natürlich immer den Blitz<sup>9</sup>. Die gewappneten Giganten aber verband man auch mit diesem Typus und behielt sie noch lange bei trotz aller Schilderungen der Dichter — bis endlich nach manchem verunglückten Versuch die Kunst diese Fessel der eigenen Tradition sprengte, um dann den Dichtern ungehemmt auf ihre Wege und ihre Abwege zu folgen.

Berlin, Juli 1887.

Friedrich Koepp.

## EINE NEUE LEUKIPPIDENVASE.

Im ersten Bande des Jahrbuches des Archäol. Institutes (Heft 3 S. 192 ff.) hat B. Gräf eine Pariser Vase besprochen, deren Darstellung durch seine richtige Lesung einer Inschrift als die Liebesverfolgung der Thetis durch Peleus gesichert ist. Im Anschluß hieran hat er zwei anderen rf. Vasengemälden in Übereinstimmung mit Heydemann Archäol. Zeit. 1870 S. 82, 83 dieselbe Erklärung zu Teil werden lassen. Gegen die Deutung von *M. d. I.* I 6 wird Niemand etwas einwenden wollen<sup>1</sup>; die Beziehung der Fragmente des zweiten schönen Vasengemäldes (Jahrb. I Taf. 10,2) auf dieselbe Scene kann ich hingegen nicht anerkennen.

Unter den sechs Bruchstücken, welche sich im Besitze des Herrn Professor Heydemann in Halle befinden, nehmen den ersten Platz die auf Taf. 10,2 des Jahrb. mit a, e, b und d bezeichneten ein. Auf a ist vor einem Viergespanne (vgl. c) unter einer Palme knieend ein Jüngling dargestellt, der mit gespanntem Blicke auf zwei ihm entgegenschreitende Mädchen sieht; beide Hände hat er zum Zufassen geöffnet, um im nächsten Augenblick emporzuspringen und sich der Jungfrau seiner Wahl (anscheinend der zweiten) zu bemächtigen. Das erste der Mädchen blickt zurück und hebt mit der R. einen Zipfel ihres Ärmels in die Höhe. Oben, links über dem

<sup>9</sup>) Genauer wäre vielleicht „niemals eine andere Waffe als den Blitz“; denn bei einem oder dem anderen der zuweilen lüderlich ausgeführten Exemplare mag ja wohl der Blitz fehlen. Vgl. Mayer S. 299.

<sup>1</sup>) Beiläufig erwähne ich, daß in den Gräfschen Katalog wol auch *M. d. I.* VI 12 einzureihen sein wird (vgl. Brunn *Annali* 1857 S. 344). Befremdend ist die Gegenwart zweier sceptertragender Männer.



Ornament, zeigt dies Fragment ebenso wie d den hier nicht abgebildeten Ansatz eines Henkels. Auf e erblicken wir Reste eines zweiten Viergespannes und dahinter eines eilig nach l. sich bewegenden Mädchens, wie aus der Stellung ihres Fusses und der weiten Ausdehnung ihres Gewandes hervorgeht. Fr. d endlich zeigt uns neben einer dreifufsgekrönten Säule eine ihr Haupt zurückwendende Frauengestalt und dahinter eine hochoberhalb geöffnete r. Hand. Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese einem Mädchen angehört, das in großer Aufregung herbeigeeilt ist, um ein unerwartetes Ereignis zu verkünden; die Frau, im Begriffe nach l. zu gehen, worauf die Stellung ihres Oberkörpers deutet, ist stehen geblieben und lauscht den Worten der Botin (vgl. Gräf S. 194). Dafs die Fragmente einem Gefäße angehören, steht fest, und zwar soll dasselbe sehr groß gewesen sein, entweder eine Hydria, was Herr Prof. Heydemann auf meine Anfrage als das wahrscheinlichste bezeichnete, oder ein Krater. Die Darstellung nahm aber, wie die Henkelreste über d und a in jedem Falle beweisen, mehr als die eine Hälfte des Gefäßes ein: es gab folglich nur eine Scene auf demselben, denn eine Trennung in Vorder- und Rückseite könnte doch nur unter den Henkeln stattfinden. Alle Fragmente gehören mithin zu derselben Darstellung und eine Erklärung muß diesem Umstande gerecht werden.

Der Deutung auf Peleus und Thetis widerspricht nun aber erstens das Viergespann auf e, worüber Gräf (S. 194) zu leicht hinweggegangen ist. Handelt es sich um den Raub eines Mädchens durch einen Jüngling, für wen als für den Entführer kann da noch ein Viergespann halten?<sup>2</sup> Einen müßigen Zuschauer darf kein Künstler unter solchen Umständen zu Wagen herbeieilen lassen, weil der Sachverhalt dadurch verdunkelt werden würde; und auf keiner der zahlreichen Darstellungen des Thetisraubes ist das auch der Fall. Dem Vater der Jungfrau<sup>3</sup> aber kann das Gespann ebensowenig gehören. Denn erkennt man auf dem Bilde den auf Thetis lauenden Peleus, so ist die Anwesenheit des Meergottes abgesehen von der Seltsamkeit der Darstellung hier auch deshalb kaum glaublich, als die Entführung noch gar nicht vor sich gegangen, ja Peleus nicht einmal einem der Mädchen bisher in seinem Verstecke sichtbar geworden ist.

Aber nicht nur über das Viergespann auf e, sondern auch über den Rest der hinter den Pferden eilig nach l. sich bewegenden Frau klärt die Deutung auf den Raub der Thetis uns nicht auf; was soll die Eile derselben bei dieser Scene? Diese Bedenken scheinen mir so schwerwiegend, dafs ich der gedachten Erklärung des Gemäldes nicht beitreten kann.

Aus der eiligen Entfernung des Mädchens auf e aus der Nähe des Wagens folgt, dafs rechts davon irgend ein Vorgang sich abspielte, welcher die Jungfrau zu dieser Flucht veranlafste — derselbe natürlich, dessen überraschenden Eindruck uns auch d vor Augen führt. Das Viergespann erlaubt aber, soviel ich sehe, nur den Gedanken an eine Entführung; und dafs es sich auch hier wie bei a c um ein Mädchen handelt, ist schon an und für sich wahrscheinlich.

<sup>2</sup>) Vgl. Overbeck, Her. Gal. VIII, t. Fiorelli vasi *cumani* IV.

<sup>3</sup>) An Nereus dachte Heydemann a. a. O., hat aber diese Vermuthung jetzt aufgegeben.



Unser Gemälde bezog sich also auf die Entführung zweier Mädchen. Während sie in der Umgebung eines Idoles (b) arglos mit ihren Gespielinnen sich vergnügten, trat plötzlich ein Jüngling in die eine Gruppe und bemächtigte sich der einen Königstochter; die anderen aber schreiten arglos gerade dahin, wo durch eine Palme verdeckt der zweite lauert, um im nächsten Momente emporzuspringen und seine Geliebte ebenfalls aus der Mitte ihrer Gefährtinnen zu reißen.

Nun erlauben meines Wissens analoge Darstellungen nur noch eine Erklärung: wir sehen hier den Raub der beiden Töchter des Leukippos durch Kastor und Polydeukes vor uns<sup>4</sup>. Und in dieser Auffassung bestärkt mich der auf b erhaltene Rest eines Idoles: eine Sagenwendung, nach welcher die Jungfrauen aus einem Heiligthume von den Dioskuren entführt wurden, wird durch die Meidiasvase und den *Annali d. I.* 1885 von Heydemann besprochenen Jattaschen Krater bezeugt<sup>5</sup>.

Die ältesten der erhaltenen Darstellungen des Leukippidenraubes, das zierliche Gemälde eines Kraters (der ehemals Coghillschen Sammlung, Arch. Z. 1852, Taf. 40, 1) und das kreisrunde Bild auf einem attischen Thongeräth (Εγγμ. ἀρχ. 1885 Taf. 5, 1a), das bereits Tsuntas (S. 117) als identisch mit dem von Matz bei Jahn Raub der Europa 45a beschriebenen erkannte, zeigen die beiden Königstöchter bereits auf den Wagen der mit ihnen entfliehenden Dioskuren. Sehr verwandt aber unserem Gemälde ist die Darstellung der Vase des Meidias: Polydeukes enteilt dort mit seiner Elera zu Wagen, während Kastor die nur leise sich sträubende Eriphyle fest um die Taille umschlungen hält und sie erst nach dem von seinem Wagenlenker gezügelten Viergespann zu führen im Begriffe ist. Unsere Vase bietet einen diesem kurz vorhergehenden Moment: während der eine Bruder bereits im Besitze seiner Geliebten sich befindet, lauert der andere noch im Versteck, um im nächsten Augenblicke sich ebenfalls seiner Beute zu bemächtigen.

Eine sichere Ordnung und Ergänzung der Fragmente wird wegen der nur sehr geringen Reste kaum zu geben sein; ich weiß nicht, ob sich aus der Wölbung von a noch der Umfang der Vase bestimmen läßt. Die wahrscheinlichste Anordnung scheint mir nach genauerer Prüfung die mir brieflich von Herrn Prof. Heydemann vorgeschlagene zu sein:

Henkel   ←   Mitte   →   Henkel  
 . . d   . . . e   . . . b   . . . . . c   . a . . .

Die eine der Leukippiden (bei e) befand sich, wie oben bemerkt, jedenfalls bereits in der Macht ihres Entführers, worüber die Aufregung der Mädchen auf d und e keinen Zweifel läßt; ob der Dioskur sie freilich erst zu seinem Wagen führte

<sup>4</sup>) Auf eine kurze Ausführung obiger Deutung theilte mir Herr Prof. Heydemann freundlichst mit, daß ihm dieselbe auch von Herrn Fr. Hauser in Straßburg vorgeschlagen sei und er sie unter Aufgeben der Arch. Z. 1870, 82 ausgesprochenen durchaus für richtig halte. Bereits Luckenbach in Fleckeis. Jahrb. Suppl. XI 588, A. 1

hatte, wie mir ebenfalls Herr Prof. Heydemann mittheilte, das richtige vermuthet, was auch Gräfen entgangen ist.

<sup>5</sup>) Nie dagegen findet sich ein Götterbild auf Darstellungen des Thetisraubes, was doch bei der sehr großen Zahl derselben immerhin Beachtung verdient.



oder sie schon auf demselben hielt (vgl. die Meidiasvase und *Mon. d. I.* XII *tav.* 16), läßt sich nicht sagen. Hing b enge mit c zusammen, so näherte sich das am Idol befindliche Mädchen wohl noch einmal der Freundin, wie um Abschied von ihr zu nehmen. In der ruhig dastehenden, sicher doch wohl weiblichen Gestalt des Fr. c kann ich nur eine Gottheit (vgl. die Athena des Jattaschen und den Apollo des Coghillschen Krater) erkennen, unter deren mächtigem Schutze die Zeussöhne ihr Vorhaben glücklich ausführen.

Ich darf wohl nicht fürchten, daß die übereinstimmende Darstellung des knieenden Dioskuren mit dem Peleus der im Jahrb. d. I. Taf. 10, 1 und der *Mon. d. I.* I, 6 abgebildeten Vasen heute noch Jemand zu einem ersten Einwand gegen meine Deutung der Hallischen Vase veranlassen wird. Zeigen sich sogar in inhaltlich gar nicht verwandten Szenen äußerlich Zug für Zug einander entsprechende Gestalten, wie darf in ganz analogen eine derartige Übereinstimmung Anstoß erregen?

Daß endlich eine Composition wie die unseres Vasenbildes weder von einem Vasenmaler noch überhaupt für eine Vase erfunden ist, wird, hoffe ich, auch ohne genauere Begründung jeder zugeben: man fühlt hier das Walten der Hand eines genialen Meisters, der den alten einförmigen Typus (den der Coghillsche Krater und die attische Terracotta repräsentiren) kühn und glücklich den erhöhten Forderungen seiner Zeit entsprechend umgestaltete. So belebte und die Phantasie reizende Compositionen aber, in denen eine Gruppe ganz in Aufruhr und Bestürzung über ein unerwartetes Ereigniß sich befindet während die andere ahnungslos dicht vor einem ähnlichen Schicksale steht, wird man schwerlich viel vor die Mitte des fünften Jahrhunderts setzen wollen. Das Meisterwerk also, dessen Spuren wir auf unserem Vasengemälde sehen, kann zeitlich nur durch eine kurze Spanne von dem letzteren getrennt sein.

So ist es wohl mehr als bloße Vermuthung, wenn ich unsere Darstellung mit dem Gemälde Polygnots im Dioskurenheiligthum zu Athen in Verbindung bringe: ἐνταῦθα Πολύγνωτος μὲν ἔχοντα εἰς αὐτοὺς (die Dioskuren) ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου Pausan. I, 18, 1. Ἰάμος hat schon Jahn mit »Entführung« wiedergegeben.

Königsberg i. Pr.

Ernst Kuhnert.

## ARCHAISCHE NIOBIDENVASE.

(Hierzu Antike Denkmäler I, Taf. 22.)

Die auf der oben angeführten Tafel herausgegebene Vase sah ich 1877 bald nach ihrer Auffindung im *Museo Municipale* in Corneto. Sie hat eine Höhe von 0,38 und machte nach meiner Erinnerung im Original einen etwas altertümlicheren Eindruck als auf der Abbildung, indem die Firnisfarbe bräunlicher, der Thongrund weniger rot war. Unverkennbar gehört die Vase zu jener Gruppe schlanker Amphoren mit mehreren Bildstreifen, alternirendem Palmetten-Lotosornament am Hals und Strahlen am Fußende, die man früher als „tyrrhenische“ bezeichnete und als deren bekanntestes Exemplar die berliner Vase mit der Darstellung der Athenageburt (Furtw. 1704) gelten darf.

Auf die beiden untersten Bildstreifen mit den üblichen streng symmetrisch gruppierten Tieren, folgt ein schmales Muster, das aus drei versetzt untereinander gestellten Punktreihen besteht. Dies Ornament findet sich öfters auf Vasen dieser Gattung z. B. *Mon. dell' Inst.* I 26, 10, Inghirami V. F. IV 301, Gerhard A. V. B. 95, 96, Berlin, Furtw. 1708 1710f. und muß als Rudiment der schachbrettartigen Muster des geometrischen Stils angesehen werden. Im Schmuck der »protokorinthischen«<sup>1</sup> und frühest attischen<sup>2</sup> Gefäße scheint das Schachbrettband noch eine größere Rolle gespielt zu haben, über die »tyrrhenischen« Vasen hinaus läßt es sich aber nicht continuirlich verfolgen: die Fußstrahlen und der Mäander sind hinfort die einzigen überlebenden Zeugen der geometrischen Decorationsweise.

Die Rückseite des Schulterbilds nehmen vier berittene nach rechts sprengende Jünglinge ein, deren vorderster nach seinen Gefährten zurückblickt, eine so überaus verbreitete Darstellung, daß sie keinerlei Erklärung fordern würde, wenn nicht gerade die Häufigkeit der Reiterzüge auf korinthischen, chalkidischen und attischen Vasen die Frage wachriefe: aus welchen Gründen man diese Darstellung so sehr bevorzugt habe.

Zum größten Teil muß man diese Tatsache gewifs aus dem Interesse des VI. Jahrhunderts an der *ἵπποπορεία* und aus der Bequemlichkeit der Vasenmaler erklären, die bei den Reiterzügen die Möglichkeit hatten durch Wiederholung derselben Figur ein sinnvolles Ganze von beliebiger Länge herzustellen. Eine weitere Umschau über älteste schwarzfigurige Vasendecorationen regt aber die Frage an, ob nicht noch andere Gründe beigetragen haben die Darstellung von Reitern zum Vasenschmuck besonders geeignet erscheinen zu lassen.

<sup>1</sup>) Z. B. Arch. Zeit. 1883 S. 162, Arch. Jahrb. II <sup>2</sup>) Arch. Zeit. 1882 Taf. 10 (Schüssel aus Aegina),  
Taf. 2, 2. Arch. Jahrb. II S. 55 (Phaleronvase).



Der Satz, daß die meisten bemalten Vasen nicht in der Absicht verfertigt sind als »Symbol der Trauer« zu dienen, sondern sich in Nichts von im täglichen Leben gebrauchtem Thongeschirr unterscheiden, ist mit Recht Gemeingut geworden. Aber ebenso sicher sind Ausnahmen constatirt, wie die Prothesisvasen, die überwiegende Menge der weißgrundigen Lekythoi, viele unteritalische und ein Teil der Dipylonvasen. Man kann daher von vorn herein die Möglichkeit nicht in Abrede stellen, daß auch in andern Vasengattungen manche Exemplare von Anfang an für den Todtencult bestimmt und entsprechend decorirt worden sind. Eine der stattlichsten schwarzfigurigen Vasen der Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen ist die aus der Nekropolis von Phaleron stammende Amphora Collignon 221. Als einzigen Schmuck zeigt sie in ausgespartem Feld auf jeder Seite einen großen bekränzten Helm. Dieser Schmuck ist für eine Vase nicht nur singulär, sondern bei der Abneigung der altgriechischen Kunst gegen Darstellung des Unbelebten befremdlich. Völlige Aufklärung bietet aber die einzige mir bekannte Analogie: auf der herrlichen Lekythos des britischen Museums mit Hypnos und Thanatos, die Robert Thanatos Taf. 2 (vergl. S. 20) veröffentlicht hat, ist als einziger Schmuck der Grabstele ein korinthischer Helm aufgemalt. Das Vasenbild des VI. Jahrhunderts ist ebenso eine Ehrenbezeugung für den Todten wie das Stelenbild des IV.<sup>3</sup> Ein Zusammenhang der Vasenmalerei mit der sepulcralen Kunst scheint mir in diesem Fall nicht zu verkennen.

Der Vase aus Phaleron gleicht in Form und Decoration die nur wenig ältere Amphora aus dem Grabhügel des Aristion. Vergl. *Annali* 1878 p. 309. Von dieser ist ausdrücklich bezeugt, daß sie voll Asche und Knochen gefunden wurde. In beiden ausgesparten Feldern erscheint hier in bedeutungsvoller Größe ein Pferdeköpfe und damit tritt die Vase an die Spitze einer Gruppe gleichartig verzierter Gefäße von denen Jahn im Münchener Vasencatalog zu No. 738 sechs Exemplare aufzählt. Ein achtens notirte ich im Kunsthandel in Cervetri; vergl. auch die Pferdeköpfe auf späteren Vasen wie Stephani, Ermitage 913, 933 und Buccherogefäße wie Stephani 262. Ich zweifle nicht, daß der im Viereck eingeschlossene Pferdeköpfe dieser Vasen ganz ebenso aufgefaßt werden muß wie die entsprechenden Darstellungen auf den Todtenmahlreliefs: der Kopf des Pferdes ist eine Abbeviatur des ganzen Tieres, dieses aber das Symbol des Heros.

Ist diese Auffassung richtig, so erwartet man auf Vasen auch unverkürzte Bilder des Heros zu finden. Dank namentlich den Forschungen von Milchhöfer und Furtwängler<sup>4</sup> wissen wir, daß die seligen Todten seit ältester Zeit in zwei Kunstformen gebildet wurden: als Reiter und zum Mahl gelagert.

Reiter und Schmausende sind nun aber notorisch Lieblingstypen archaischer Vasenmalerei. Auf den kyrenäischen Vasen, deren Typik besonders altertümlich

<sup>3</sup>) Die Grabstele der Thanatosvase hat, was für die Datirung nicht unwichtig, dieselbe Einteilung und eine sehr ähnliche Form wie die Stele der Gesandten aus Kerkyra L. v. Sybel 3357. Zur Bekrönung des Helms auf der Vase in Athen vergl. den bekränzten Helm des Gefallenen

Arch. Zeit. XIX Taf. 156. Ein mit goldenem Kranz geschmückter Bronzehelm kam aus der Sammlung Campana in die Ermitage.

<sup>4</sup>) Vergl. namentlich die gehaltvolle Untersuchung über sepulcrale Kunst in der Einleitung zur »Sammlung Saburoff«.

ist, bilden sie wiederholt den einzigen figürlichen Schmuck<sup>5</sup>. Und wenn sie in andern Fabriken meist nur auf der Rückseite der Vasen erscheinen, so würde dies seine Analogie in der Beschränkung des heroischen Reiterbildes auf den Sockel der attischen Grabmäler finden.

Ich möchte eine bestimmte Entscheidung darüber ob die Vasenmaler ursprünglich bei den Reiterzügen und Gelagen an Heroen gedacht haben, noch nicht wagen, sondern begnüge mich für jetzt das Problem angeregt zu haben. Bedauerlich ist, daß die Beischrift des Reiters im *Mus. Disneianum* III 99, 100 «sinnlos» scheint und nur grade ahnen läßt, daß sie auf einen *νέος* Bezug haben sollte.

An der Vorderseite der Schulter finden wir bei der Cornetaner Vase zum ersten Mal auf einem archaischen Monument den Untergang der Niobiden<sup>6</sup> geschildert: kindlich und unbeholfen in Zeichnung und Gruppierung, aber mit jener poetischen Empfindung und ergreifenden Deutlichkeit, die bei altertümlichen Werken so oft die formalen Mängel vergessen machen. Das unwiderstehliche Vordringen des Apollon und der Artemis, die, Beide behelmt und den geöffneten, pfeilgefüllten Köcher auf dem Rücken, im Begriff stehen das Todesgeschloß zu entsenden, ist ebenso anschaulich geschildert, wie die widerstandslose Flucht der Niobiden. Um so furchtbarer erscheint uns die Gefahr als die Fliehenden nicht scheue Kinder sind, sondern die Tochter ein erwachsenes Mädchen, der Sohn ein bärtiger Mann. Beide blicken zurück und der Maler hat das Auge des Sohnes, abweichend von dem des Apollon, besonders groß und mit Angabe der Pupille dargestellt, vermuthlich, um das starre Entsetzen zum Ausdruck zu bringen. Mehr als zwei Kinder darzustellen verbot der Raum. Am tiefsten aber ist die Gestalt der Niobe erfaßt, die, man möchte sagen, einen Keim tragischer Größe in sich birgt: fest und stolz tritt sie den rächenden Göttern und ihrer Nebenbuhlerin Leto entgegen und breitet mit der gehobenen Rechten den Mantel aus zum Schutz für ihre Kinder. Daß sie selbst unversehrt bleiben wird und die Pfeile nur den Kindern gelten, macht uns der Maler dadurch anschaulich, daß er Apollon hinter ihr vorbei schießen läßt. Die Komposition ist von einer fast ornamentalen Strenge, indem inhaltlich und formal die beiden Mütter und die beiden Kinderpaare einander in Stellung und Bewegung entsprechen. Sinnlose Buchstabenreihen, die auf unserem Exemplar die Stelle von Namensbeischriften vertreten, helfen den Raum füllen.

Diese Niobidendarstellung erinnert unmittelbar an die archaische Tityos-

<sup>5</sup>) Reiter bei Loescheke und Puchstein Arch. Zeit. 1881 S. 217 No. 5—7 = Pottier bei Dumont, *Céramiques de la Grèce propre* p. 298 No. 6—8. Die kleinen Flügelfiguren als »Nike« zu fassen scheint unmöglich, nachdem sie in der Mehrzahl und bärtig constatirt sind. Vgl. *Nauclatis* I, Taf. VIII. Es liegt nahe an Eidola zu denken. Banketseenen bei L. und P. No. 10 B = L. v. Urichs, Beiträge Taf. 10 = Pottier No. 13 + 26; denn diese beiden Nummern Pottiers sind iden-

tisch. Ferner bei L. und P. No. 10 C = Pottier No. 14; Pottier No. 27 = *Gaz. arch.* 1887 pl. 14. An Stelle der aus Pottiers Verzeichniß zu streichenden No. 13 kann man nach Mitteilung Furtwänglers eine Schale in Kopenhagen einstellen mit dem Bild einer Sphinx.

<sup>6</sup>) Die späteren Niobidenvasen haben neuerlich behandelt Heydemann Ber. d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften 1875 S. 205 ff., Robert *Annali* 1882 p. 273 ff.



vase im Louvre, die bereits in den *Monumenti ed Annali dell' Inst.* 1856 Taf. 10, 1 herausgegeben, aber erst von E. Pottier in seiner verdienstlichen Fortsetzung von Dumonts *Céramiques de la Grèce propre* p. 326 richtig erklärt worden ist.

Hier wie dort steht Leto im Schutz ihrer behelmtten, bogenschießenden Kinder, zu denen sich auf der Pariser Vase mit flehend erhobener Hand Ge (ΛΕ) wendet, um Schonung für ihren Sohn Tityos zu erbitten. Dieser, ein am ganzen Leibe zottiger Mann, sucht hinter ihr zu entfliehen, wird aber von den Pfeilen der Götter erreicht. Den Abschluß der Komposition bildet Hermes, den Beschauer an die Διὸς βουλή mahnend, die sich auch hier vollzieht (Brunn S. B. d. Münch. Akad. 1887 S. 246 ff.).

Die Tityosvase wird nicht älter sein als die Niobidenvase — im Gegenteil, aber ihr Maler scheint sich enger an ein altertümliches Vorbild angeschlossen zu haben. Denn während auf der Cornetaner Vase die laufenden Gestalten aufrecht erscheinen, hält der Maler der Pariser Vase zum Ausdruck schneller Bewegung an dem früharchaischen Schema des »Knielaufs« fest. Auch daß Apollon und Artemis die Sehne nicht ἐπὶ τὸν μαστόν sondern ἐπὶ τὸν ὤμὸν anziehen (vergl. Röm. Mitth. II Taf. II und p. 187 Dümmler, Gerh. A. V. B. 119, 1 u. a.) ist eine Abweichung von der späteren gemeingriechischen Typik. Diese Differenzen und einige andern in der Tracht der Götter, treten aber zurück gegenüber der weitgehenden Übereinstimmung, die in Technik, Stil und Kompositionsweise der beiden Vasen herrscht und die es mir undenkbar erscheinen läßt, daß nicht beide an demselben Ort entstanden sein sollten. Das Alphabet und der Dialect, die consequent auf Vasen dieser Gattung geschrieben werden, zeigen zur Genüge, daß diese in Attika fabricirt sind und zwar um die Mitte des VI. Jahrhunderts, ich erinnere nur beispielsweise an ΣΥΞΥΙ + Α (Gerh. A. V. B. 223), ΦΟΡΑ + Σ (Dumont a. a. O. p. 336), ΑΠΟΝΟΝ und ΛΕ auf der Tityosvase und an die Form ΑΘΕΝΑΙΑ (*Mon. dell' Inst.* VI 56, 3. IX 55), für die Datirung aber an die Tatsache, daß sich auf keiner dieser Vasen Theta mit dem Kreuz gefunden hat, wol aber vereinzelt Θ. Trotzdem ist es mit Rücksicht auf den Widerspruch, den dieses felsenfest begründete Resultat der Vasenkunde auch letzthin noch gefunden hat<sup>7</sup> ganz erfreulich, wenn sich auch andere Beweismittel für den attischen Ursprung jener Vasen darbieten. Zu diesen gehört in erster Linie eine Vasenscherbe, die auf der Akropolis von Athen gefunden und in der *Ephem. arch.* 1883 Taf. 3 publicirt worden ist. Obgleich über die Form des Fragments genauere Angaben fehlen, muß man aus den Linien, die am rechten Rand erhalten sind, folgern, daß die Figuren auf einer ausgesparten Bildfläche dargestellt waren und man wird nach der durchschnittlichen Größe und Form dieser Bildflächen nicht annehmen dürfen, daß mehr als die vier Figuren von denen sich Reste erhalten haben einst zur Komposition gehörten. Apollon und Artemis, der erstere wieder sicher behelmt, spannen ihre Bogen. Ihr Gegner ist, wie Robert<sup>8</sup> und Heydemann<sup>9</sup> zuerst ausgesprochen haben, Tityos;

<sup>7</sup>) Brunn Ausgrabungen d. Certosa von Bologna S. 44; P. Arndt Studien zur Vasenkunde.

<sup>8</sup>) D. Litt. Zeitung 1883 S. 1099.

<sup>9</sup>) Mitth. d. ath. Inst. VIII S. 286.

die stattliche, reichgeschmückte Frau hinter der sich der Frevler zu verbergen sucht, wird man aber nicht Leto nennen — wie könnte Tityos auch in dieser Lage daran denken die Göttin noch festzuhalten — sondern nach Analogie der Vasen *Mon. et Annali* 1856 Taf. 10, 1 und 11 vielmehr Ge. Das Thema ist also dasselbe wie auf der Pariser Vase, desgleichen die Komposition, nur fehlen wegen des andern Formats Leto und Hermes an den Enden und die Mittelfiguren sind näher zusammengedrückt. Bogenhaltung und Stand des Apollon auf dem Fragment erinnern an die Niobidenvase, die Gestalt der Ge mit ihrem schön gestickten Bruststreif an die fliehende Niobide<sup>1)</sup>, andererseits scheint Artemis, da sie von oben nach unten zielt, den Bogen ähnlich wie auf der Tityosvase gehalten zu haben und auch die Bewegung des Tityos selbst ist auf beiden Vasen ähnlich, wenn auch verschieden motivirt. Ich glaube nicht, daß eines dieser Vasenbilder direct vom andern beeinflusst ist, wol aber sind alle drei mit demselben Typenvorrat, innerhalb derselben handwerksmäßigen Tradition gearbeitet und zwar, wie der Fundort des Fragments bestätigt, in Attika.

Aber hier wurde der Tod des Tityos nicht zuerst dargestellt. Am Thronwerk des Bathykles aus Magnesia erwähnt Pausanias III 18, 15 ein Relief: Τίτυον Ἀπόλλωνος τοξεύει καὶ Ἀρτεμις. Da der Perieget nachweislich am amykläischen Thron nicht Figur für Figur beschreibt, so hindert Nichts auch in jenem Werk kleinasiatischer Kunst bereits Ge neben Tityos und den Letoiden dargestellt zu denken. Hingegen dürften Leto und Hermes dort gefehlt haben, da die Scene zu einer Bilderreihe gehört, die nicht fries- sondern metopenartig componirt gewesen zu sein scheint.

Bedenkt man nun die Sparsamkeit mit der die ältere Kunst bei Erfindung neuer Typen verfährt und den notorischen Einfluß den neben korinthischen Vorbildern ionische auf die attische Malerei des VI. Jahrhunderts geübt haben<sup>2)</sup>, so liegt aller Grund vor sich das Relief am amykläischen Thron nach Art der etwa gleichzeitigen Pariser Tityosvase vorzustellen.

Ob der Typus direct aus Kleinasien nach Athen gekommen ist, ob durch Vermittlung von Korinth oder, was ich am liebsten glauben möchte, über Chalkis und sein Hinterland Böotien, läßt sich noch nicht entscheiden. Doch wird bei der großen Ähnlichkeit des Tityos- und des Niobidenbildes die Annahme kaum auf Widerspruch stoßen, daß auch für das letztere derselbe Ausgangspunkt vorausgesetzt werden muß wie für jenes, um so mehr als der Untergang der Niobiden alle Bedingungen für frühe künstlerische Darstellung erfüllt: ein drastischer Vorgang, leicht zu veranschaulichen durch Parataxe weniger und den Handwerkern geläufiger Figuren.

Dorpat.

G. Loescheke.

<sup>1)</sup> Das Muster im Gewandensatz der Niobide findet sich als Füllornament auf der Schlüssel von Aegina (Arch. Zeit. 1882 Taf. 10).

<sup>2)</sup> Vergl. Loescheke, Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpat 1886. Studniczka, Arch. Jahrb. II S. 154.



## NACHTRAG zu S. 135 ff.

Die a. a. O. besprochenen neuen Steininschriften sind inzwischen im *C. I. A.* IV 2 veröffentlicht. Antenor (oben S. 136): p. 88 n. 373<sup>91</sup>, mit der Ergänzung Roberts. — Onatas (oben S. 143 A. 22): p. 89 n. 373<sup>92</sup>, wo die Stellung der Fußspuren des kleinen Bronzewerkes zueinander nicht genau wiedergegeben ist. — Kriton (oben S. 143): p. 86 n. 373<sup>92</sup>. Die Vaseninschrift des Kriton ist oben S. 144 A. 24 durch Druckfehler wieder falsch citiert, sie steht im *Bull. d. Inst.* 1866. Die dazu wegen der Formen  $\omega\omega\varsigma$  und  $\zeta\varsigma$  verglichenen attischen Steine: *C. I. A.* IV p. 90 n. 373<sup>100</sup>, p. 91 n. 373<sup>107</sup>, p. 89 n. 373<sup>99</sup>. Zu der Erörterung über diese Form oben S. 146 ist Meisterhans, Gramm. der att. Inschr. S. 29 zu vergleichen. — Euphronios (oben S. 144): p. 79 n. 362, wo jedoch die Annahme, daß sich die Inschrift auf einen zweiten Stein fortsetzte, auf unrichtiger Wiedergabe der Steinform beruht. Die Ergänzung der Hauptinschrift als Weihung, nicht als Künstlerinschrift, wie sie Kirchhoff annimmt, hätte ich wenigstens offen halten sollen. — ?Nesiades und Andokides (oben S. 145): p. 101 n. 373<sup>215</sup>; der erste Name wird dort zu  $\text{Μηνησιᾶδης}$  ergänzt. Die von mir angenommene Identität des Mannes mit dem Maler des kyprischen Alabastrons ist unhaltbar; denn nach Cecil Smith's neuerlicher Revision (*Class. Review* 1887 S. 286) stand sicher  $\text{Πασιᾶδης}$  darauf. — Die oben S. 147 erwähnte Inschrift des vorpersischen Viergespanns: p. 78 n. 334<sup>a</sup>. — Die drei Inschriften des Euenor (oben S. 148): p. 87 n. 373<sup>81-83</sup>.

S. 151 A. 64. Die dort erwähnte Schale kann nicht eigentlich »protokorinthisch« sein, wovon mich briefliche Auskunft von C. Smith über ihre Technik und Ornamentik belehrt; schon die tiefrote Farbe des Tons nötigt zu einer Modification dieser Bestimmung. Auch wollte ich nicht bezweifeln, daß die Vase in Athen entstanden sei.

S. 152 A. 65. Zu den Pinaxträgern war auch auf Körte, Mitth. d. Inst. Athen III S. 411 f. zu verweisen, der das erwähnte unedierte Relief beschreibt; dessen Inschrift *C. I. A.* IV n. 418<sup>i</sup>.

S. 155. Zu der Bekämpfung der übertriebenen Vorstellungen von dem Einfluß der chalkidischen Tonmalerei vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 209 ff., dessen Gründe gegen die Entstehung der chalkidischen Vasen in der Mutterstadt jedoch meines Erachtens unhaltbar sind; besitzen wir doch überhaupt nichts Archaisches daher. Was in diesem Sinne Jahrbuch I S. 93 über das Wappen von Chalkis auf Münzen und Schildzeichen vermutet wurde, daß nämlich der fliegende Vogel die  $\chi\alpha\lambda\kappa\acute{\iota}\varsigma$  oder  $\kappa\acute{\omega}\mu\iota\nu\delta\acute{\iota}\varsigma$  Homers sei, bestätigt Hekataios Fr. 105 bei Steph. Byz. (vgl. Diels, Hermes XXII S. 442):  $\text{Χαλκίς} \dots \epsilon\lambda\lambda\eta\gamma\eta \zeta\epsilon \alpha\pi\omicron \text{Κόμβης τῆς}$

Χαλκίδος καλουμένης. κόμῃ (vielleicht von Haus aus mit κόμνης verwandt) hieß nämlich nach Hesych bei den Polyrreniern die κορώνη. Wurde also die Eponyme von Chalkis mit einer Heroine identifiziert, welche einen Vogelnamen trug, so dürfte auch ihr Name ebenso gedeutet worden sein.

S. 155 A. 89 habe ich nach einer competenten Autorität angenommen, daß die Klitiasvase das Weiß auf Firnißgrund setzt; inzwischen überzeugte mich der Augenschein vom Gegenteil, ich muß also auf dieses Argument verzichten.

S. 165 f. Was über die chronologische Bedeutung des Lieblingsnamens Hipparchos ausgeführt ist, hatte ich vorher in der Deutschen Literaturzeitung 1887 S. 981 angedeutet. Dagegen verweist mich Arndt, Studien zur Vasenkunde S. 169 A. 1, auf den Archon Hipparchos von 496 in Pape's Eigennamen, ein Einwand, der oben S. 156 erledigt ist; dieser Hipparch verhält sich zu dem Tyrannen nicht anders als Tarquinius Collatinus zum Superbus. Geirrt habe ich freilich mit der nebensächlichen Bemerkung S. 165 A. 140, daß auch die Namen der Tyrannenmörder ganz außer Gebrauch kommen; das gilt nur für das 5. Jahrhundert; schon bei Isaios kommt ein Harmodios vor, worauf mich Herr Prof. Diels aufmerksam macht. Für das galante Treiben des Peisistratidenhofes verweist derselbe noch auf Kleidemos Fr. 24 Müller.

S. 167. Die angezweifelte Abhängigkeit des Euphronios von einem Gemälde des Mikon leugnete Furtwängler, Einleitung zu den Vasen Sabouroff S. 6 A. 2 und verwies neulich (Deutsche Literaturz. 1887 S. 1675) auf ein jüngeres Theseusbild einer Vase zu Bologna, (Klein, Euphronios<sup>2</sup> S. 186 A. 2) welches jetzt weit mehr Anrecht hat, als Nachbildung jenes monumentalen Bildes zu gelten.

Berlin, 29. November 1887.

Franz Studniczka.



## BIBLIOGRAPHIE.

- Amari** Sul supposto sepolcro di Galeno alla Cannita. Palermo, tip. dello Statuto. 15 S. 8.
- Antonin**, Archimandrit. Aus Rumelien. St. Petersburg 1886 (erst in diesem Jahre erschienen als Separatpublication der K. russ. archäol. Ges.). 650 SS. mit 18 Taff. 4°. (Russisch.)  
Der Verfasser (jetzt in Jerusalem) reiste im Jahre 1865 von Bitolia nach Ochrida, Kastoria, Janina, Dodona, Meteora, Stagusa, Janina, Arta, Nikopolis, Prevesa, Levkas, Korinth, Athen, Konstantinopel, besonders kirchliche Altertümer in's Auge fassend, doch publicirt er auch mehrere griechische und römische Inschriften neben byzantinischen.
- B. Apostolidès** Essai d'interprétation de l'inscription préhellénique de l'île de Lemnos. Alexandrie. 8°. (Die Inschrift soll karisch sein.)
- E. Babelon** Le cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale.
- Baumeister** Denkmäler des klassischen Altertums. München, Oldenbourg. Lief. 45—47.
- F. Baumgarten** Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. Beilage zum Jahresbericht des Großherz. Gymnasiums zu Wertheim für das Schuljahr 1886/87. Programm No. 575. mit einer Karte. Wertheim a. M. 37 S. 4°.
- Bie** Die Musen in der antiken Kunst. Berlin, Weidmann. 105 S. 8°.
- H. Blümner** Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers. (Öffentliche Vorträge IX, 8.) Basel, Schwabe.
- Bobrinski**, Graf Alexis, Kurgane und zufällige archäologische Funde bei dem Örtchen Sfmela. Tagebücher fünfjähriger Ausgrabungen. St. Petersburg. Mit 24 Tafeln und 2 Karten. 4°. (Russisch.)  
Berichte über Ausgrabungen des Autors in der Umgegend von Sfmela (Gouv. Kiew), 30 Km. von der großen Wasserstraße, dem Dnepr, entfernt. Tumuli verschiedener Epochen, auch sog. prähistorische. Zum Inhalt der verschiedenen Gräber haben Südrussland, der Kaukasus, Innerasien, Sibirien, auch finnisch-ugrische Stämme, beigesteuert. Viele Vasenformen und die Spiegel zeigen griechischen Einfluß; auch fanden sich einige griechische ungefirniste Vasen nebst einer kleinen mit glänzend schwarzem Firnis (Form ähnlich Stephani n. 169).
- Bötticher** Die Akropolis von Athen, nach den Berichten der Alten und den neuesten Entdeckungen. Mit Abb. und 36 Taff. Berlin. 8°.
- Heinrich Brunn** Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung, herausgegeben von Friedrich Bruckmann. München. Lieferung I. 5 Taff. Folio.
- J. Th. Clarke** A Doric shaft and base found at Assos (Papers of the Archaeological Institute of America) 21 S. 8°.
- Alb. Eichhorn** Die Akustik großer Räume nach altgriechischer Theorie. 76 S. mit 4 Taf. Berlin, Ernst u. Korn. 8°.
- H. Eidam** Ausgrabungen römischer Überreste in und um Gunzenhausen. Nürnberg, Ebner. 24 S. mit Abb. gr. 8.
- P. Gardner** Classical Archaeology wider and special. Introductory lecture. Oxford Oct. 19, 1887. London. 8°.
- E. Gerhard** Etruskische Spiegel. B. V, Heft 6 von Klügmann und Körte. Berlin, Georg Reimer. S. 57—72. Taf. 51—60. 4°.
- Göller** Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Geschichte der Baukunst. Stuttgart, Wittwer. kl. 4.
- Imhoof-Blumer** and Percy Gardner A numismatic commentary on Pausanias III. Books IX, X, 1—38 and supplement. London. 58 S. 10 Taf. gr. 8.

- Heinrich Heydemann Pariser Antiken. Zwölftes Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle. 91 S. mit 2 Taff. u. 8 Holzschnitten. 4<sup>o</sup>.
- H. Hitzig Zur Pausaniasfrage. Festschrift des philologischen Kränzchens in Zürich. S. 55 -96.
- G. Hubo Originalwerke in der archäol. Abteilung des archäol.-numism. Instituts der Georg-August-Universität. Göttingen. 8<sup>o</sup>.
- Καβαδάς Κατάλογος τῶν κεντρικῶν ἀρχαιολογικῶν μουσείων. τεύχος 1. 2. Athen. 160 S.
- Langl Griechische Götter- und Heldengestalten. Wien, Holder. Lfg. 17. 18. S. I—XXIX, 137—156. Gr. Fol.
- O. Marucchi Nuova descrizione della casa delle Vestali e degli edifizii annessi. Roma. 8<sup>o</sup>.
- Emil Müller Drei griechische Vasenbilder. Festgruß der archäologischen Sammlung der Züricher Hochschule an die 39. Vers. deutscher Philg. u. Schulm. Zürich. 20 S. 2 Taff. 4<sup>o</sup>.
- Johannes Overbeck Archäologische Miscellen. Aus dem Renunciationsprogramm der phil. Facultät der Universität Leipzig. L. 35 S. 4<sup>o</sup>.
- J. Partsch Die Insel Corfu. Eine geographische Monographie. Ergänzung-Heft n. 88 zu Petermann's Mitth. 97 S. mit Karten. Gotha, Perthes. 4<sup>o</sup>.
- O. Puchstein. Das ionische Capitell. Siebenundvierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der arch. Gesellschaft zu Berlin. 67 S. 4<sup>o</sup> mit 52 Abbildungen.
- Racinet Das polychrome Ornament. 2 Ser. (Antike und asiatische Kunst) m. erkl. Text. Deutsch von C. Vogel. Stuttgart. Neff. Lfg. 32—38. fol.
- Revista de Ciencias Históricas. Barcelona. Tomo V. No. 3. A. de Castro, La tumba de un aruspice en Cádiz. S. 264—266.
- Rhomaïdès Les musées d'Athènes. 2<sup>e</sup> livraison. Text descriptif de Th. Sophoulis. Athen 1887. 4<sup>o</sup>. (Vergl. Jahrbuch I, S. 158 unter Cavvadias)
- W. H Roscher Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 12. Lieferung. Leipzig, Teubner 1887. 8<sup>o</sup>.
- Br. Sauer Die Anfänge der statuarischen Gruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig, Seemann. 82 S. 8.
- Leop. v. Schröder Griechische Götter und Heroen. 1. Heft: Aphrodite, Eros und Hephaistos. Berlin, Weidmann. 118 S. 8<sup>o</sup>.
- Ant. Springer Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen. I. Das Altertum. 3. Aufl. Leipzig, Seemann. VIII und 112 S. gr. 8.
- Ludwig von Sybel Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss. Marburg. 479 S., 1 Farbentafel und 380 Textabbildungen. 8<sup>o</sup>.
- Otto Tischler Über Aggry-Perlen und über die Herstellung farbiger Gläser im Altertum. Verlag. Königsberg i. Pr., Koch und Reimer. 1886. 12 S. gr. 4.
- Cecil Torr Catalogue of the classical antiquities from the collection of the late Sir Gardner Wilkinson (jetzt im Harrow School Museum). Harrow, Wilbee 48 S. 8<sup>o</sup>.
- L. v. Ulrichs Thorwaldsen in Rom. (Aus Wagners Papieren.) 20. Programm zur Stiftungsfeier des Wagnerschen Kunstinstituts. Würzburg. 30 S. 8.
- A. Walz Über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. Programm d. K. Württembergischen Evang. theol. Seminars Maulbronn zum Schlufs des zweijährigen Kurses 1885—1887. Programm Nr. 543. Tübingen. 39 S. 4<sup>o</sup>.
- Hermann Winnefeld Beschreibung der Vasensammlung der großherzogl. vereinig. Sammlungen zu Karlsruhe. Karlsruhe. 193 S. u. 1 Taf. 8<sup>o</sup>.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus. Paris. Tome XV.

Avril—Juin. De Witte, Note sur une figurine de bronze représentant l'empereur Postume. S. 243. 244.

J. Pierrot-Descelligny, Lettre .. au sujet de la découverte d'un amphithéâtre romain sur la colline de Fourvières, à Lyon.



## The Academy.

No. 800. J. MacMurtry. The american excavations at Sikyon. S. 154. 155.

No. 804. 805. 806. R. Blair, A roman patera at South Shields. S. 225. 243. 258.

## Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde. Band XX.

Heft 1. von Cohausen, Der cymbelschlagende Satyr S. 1—5 Taf. I.

Die Hünnerburg S. 6—7.

Alte Wälle und Gräben S. 9. 10.

Römische Rheinbrücken S. 87.

## Nuova Antologia.

Fasc. XXIII. F. von Duhn, L'archeologia in Italia e l'istituto archeologico germanico in Roma.

## Anzeiger der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. 1887, n. XXV, 16. Nov.

Benndorf, Über einen in Eleusis gefundenen Marmorkopf.

Arbeiten des 6. archäologischen Congresses in Odessa (1884) Bd. III. Odessa. VI u. 396 Seiten mit 64 Tafeln. 4<sup>o</sup>. (Russisch.)

N. P. Kondakow, Byzantinische Kirchen und Denkmäler in Konstantinopel. 229 Seiten mit 50 Lichtdrucken. (Ergebnisse langjähriger Untersuchungen mit viel Neuem.)

G. S. Destunis, Historisch-topographischer Abriss über die Mauern auf der Landseite von Konstantinopel.

## Atti della r. Accademia dei Lincei.

Luglio. Fiorelli, Notizie sulle scoperte di antichità del mese di giugno. S. 35—37.

## Archaeologia Aeliana. Vol. XII.

No. 2. Th. Hodgkin, Blatum Bulgium, or Notes on the camps of Birrens and Burnswark. S. 101—111 mit 3 Taff.

Sh. Holmes, A roman building at Cihornum. S. 124—127. Taf. V.

R. S. Ferguson, Report of excavations in Cumberland, »per lineam valli« S. 159—171. Taf. VIII—X.

G. A. Hulsebos, On a roman tombstone in the Carlisle Museum. S. 205—209, mit 1 Abb.

## The Athenaeum.

No. 3133. F. C. Penrose, The Palace at Tiryns. S. 646.

No. 3134. H. Wallis, The archaic sculpture of the Acropolis. S. 680. 681.

## Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques. Paris 1886.

No. 3. L. Maitre, La station Romaine de Mauves (Loire-inférieure) S. 328—343, mit einem Plan.

A. Terninck, Un coin de cimetière gallo-romain d'Arras, S. 343—346.

No. 4. M. Brun, Sculptures grecques de la bibliothèque municipale de Nice. S. 360—364.

## Bullettino di archeologia e Storia Dalmata. X.

Settembre. Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 139 ff.

Ottobre. Bulić, Le gemme etc. S. 155 ff.

Novembre. Bulić, Le gemme etc. S. 172 ff.

## Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. Anno XV.

Fasc. 7. L. Borsari, Di un bassorilievo con rappresentanza relativa al mito di Penteo S. 215—19. Tav. XIII.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 220—34.

Fasc. 8. C. L. Visconti, due frammenti di fregio marmoreo rappresentanti la gigantomachia. S. 241—50. Tav. XIV.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 251—66.

Fasc. 9. C. L. Visconti, Un singolare monumento di scultura ultimamente scoperto negli orti sallustiani. S. 267—74. Taf. XV. XVI.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 275—85.

G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 286—98.

- Fasc. 10. C. L. Visconti, Di un frammento marmoreo con rilievi appartenente ad una statua di Marte sedente S. 299—306. Taf. XVII, XVIII.
- G. Gatti, Di un nuovo cippo terminale delle ripe del Tevere. S. 306—313.
- G. Gatti, Trovamenti riguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 314—324. Taf. XIX.
- Gazette archéologique.* Année 13.
- n. 7—8. H. Bazin, L'Hercule romain et l'Hercule gallo-romain S. 178—181. Tav. XXVI.
- A. Choisy, Les découvertes de M. et Mme. Dieulafoy (Suite et fin). S. 182—197. 12 Abb.
- n. 9—10. Martin Schweisthal, L'image de Niobé et l'autel de Zeus Hypatos au mont Sipyle. S. 213—232. (Vergl. oben Jahrbuch II, S. 192.)
- Salomon Reinach, La Vénus drapée au Musée du Louvre. S. 250—262.
- Gazette des beaux-arts.* Tome XXXVI.
- Oc obre. M. Fröhner, Une collection de terres-cuites grecques. (1. article.) 1 Taf. und 9 Abb.
- Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.* Heft LXXXIII. Bonn.
- M. Ihm, Der Mütter- oder Matronenkultus und seine Denkmäler. S. 1—200. Taf. I—III und 19 Holzschnitte.
- Wulff, Cöln. Gräberfund. S. 224.
- J. Klein, Cöln. Römische Gräber. S. 225.
- Wolf, Das römische Castell in Deutz. S. 227—235.
- A. Wiedemann, Godesberg. Römische Funde. S. 235.
- M. Ihm, Römisches aus Müddersheim. S. 241.
- Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik.* Band CXXXV.
- Heft 7. F. Back, Zur Geschichte griechischer Göttertypen. I. Hermes und Dionysos mit besonderer Rücksicht auf die Darstellung des Pheidias. S. 433—456.
- W. H. Roscher, Das Danaëbild des Artemon und Plinius. S. 485. 486.
- Heft 9. P. Weizsäcker, Die Beschreibung des Marktes von Athen und die Enneakrunos-episode bei Pausanias. S. 577—612.
- W. H. Roscher, Nochmals die Schlangentopfwerferin des Altarfrieses von Pergamon. S. 612—617.
- Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft v. Bursian-Müller.* Suppl. 25. B. 2. Heft.
- Preuner, Mythologie. S. 97—192.
- Archaeological Institute of America.* 8. annual report. Cambridge, Wilson and Son. 48 S. 8°.
- The american Journal of Archaeology and of the History of the fine Arts.* Baltimore. Vol. III.
- No. 1. 2. Ch. Waldstein, Pasiteles und Arkesilaos, the Venus Genetrix and the Venus of the Esquiline. L. 1—13. Taf. I.
- H. N. Fowler, The statue of Asclepios at Epidauros. S. 32—37.
- J. R. Wheeler, An attic decree, the sanctuary of Kodros. S. 38—49. Taf. III. IV.
- A. L. Frothingham jr., A prote-ionic capital, and bird-worship, represented on an oriental seal. S. 57—61. Taf. VII, 1. 2.
- A. Emerson, Letter from Tripoli. S. 93. 94.
- A. Emerson, Letter from Olympia. S. 95. 96.
- The archaeological Journal.* Vol. XLIV.
- No. 174. Bunnell Lewis, The antiquities of Saintes. S. 164—184 mit 2 Taff.
- The Journal of the British Archaeological Association.* Vol. XVIII.
- Heft 3. R. E. Hooppell, Ancient Roman Balance recently found at Bainesse, Catterick. S. 238. 239 mit 1 Taf.
- Mélanges d'archéologie et d'histoire.* Paris. Année VII.
- Fasc. III. IV. R. de la Blanchère, Les ex voto à Jupiter Poeninus et les antiquités du Grand Saint-Bernard. S. 244—250. 1 Skizze, Taf. VI.
- E. Le Blant, De quelques objets antiques représentant des squelettes. S. 251—257. Taf. VII. VIII.



- Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang XI.  
Heft I. Hauser, v. Domaszewski, v. Schneider, Ausgrabungen in Carnuntum. S. 1—18.  
Taf. I—IV. 8 Abb.
- Rheinisches Museum für Philologie. Band XLII.  
Heft 4. Kalkmann, Tatians Nachrichten über Kunstwerke. S. 489—524.
- Njiwa (das Saatfeld). St. Petersburg. (Russisch.)  
N. 34. »Die archäologische Sammlung von Herrn S. A. Masaraki«, mit Illustrationen von Sachen, welche der Besitzer 1886 in Kurganen des Paltawaschen Gouvernements (Kreis Romny) gefunden hatte. Es sind theils Antiken des Alexandropol-Typus untermischt mit ungefirniften griechischen Thonvasen, theils Sachen aus der Völkerwanderungszeit.
- Notizie degli scavi di antichità. Roma.  
Luglio S. 261—304.  
Agosto. S. 305—338. Taf. VI.  
Settembre. S. 339—382. Taf. VII—XIII (Necropoli di Orvieto).  
Ottobre. S. 383—429.
- The Classical Review. Vol. I, 1887.  
Unter den sehr zahlreichen archäologischen Mittheilungen dieser Zeitschrift die Fundnotiz:  
n. 10. December, S. 313: Das Marmorrelief des Δημοσθένους ἐπιβώμιος, welches seit der Mead'schen Auction verschollen war (Michaelis in Schäfers Demosthenes III<sup>2</sup>, 410) ist über einem Kamin in Trinity College in Dublin wieder aufgefunden.
- Revue archéologique. Tome X.  
Juillet—Août. Ph. Berger, Le sarcophage de Tabnith, roi de Sidon. S. 1—10. Taf. XI. XII.  
Vernaz, Notes sur des fouilles à Carthage, 1884—1885. S. 11—27.  
H. Bazin, L'amphithéâtre de Lugdunum. S. 36—41.
- Österreichisch-ungarische Revue.  
George Niemann, Neuere österreichische Forschungen in Kleinasien auf dem Gebiete der Archäologie.
- Ῥοδῶν, ἐτήσιον περιοδικὸν σύγγραμμα ἐκδομὸν ὑπὸ τῆς ἀγαθοεργῆς ἀδελφότητος Σμύρνης Ὑμνηρος.  
Ἔτος α'. Athen 1887. Darin S. 101—107: Kondoleon, Beschreibung einiger Sculpturen des Museums der Ev. Schule in Smyrna (Weiblicher Torso aus Philadelphia, Kopf aus Tralles, Grabrelief eines Ἀρτέμων Ἀρτεμιδώρου aus Smyrna).
- Sitzungsberichte der K. bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1887, Band II, Heft 2.  
Von Brunn, Troische Miscellen. 4. Abtheilung.
- Berliner philologische Wochenschrift.  
No. 36. Die Sarkophage von Sidon (II). S. 1106—1108.  
No. 37. Ausgrabungen auf Thasos. I. II. S. 1138—1140.  
No. 38. Chr. B., Die Ergänzung des praxitelischen Hermes zu Olympia. S. 1170.  
No. 40. 43. Neues aus Griechenland. S. 1234. 1331.  
No. 44. 45. Chambalu, Die alten Heer- und Handelswege der Germanen, Römer und Franken im deutschen Reiche. S. 1386—1388. 1416—1420.  
No. 45. C. Mehlis, Ausgrabungen auf der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz. S. 1394—1396.  
No. 46. Silberschatz aus Pompeji. S. 1426.  
Archäologische Notizen. S. 1427.  
No. 48. Ausgrabungen in Mantinea. S. 1490.  
No. 49. Mosaikbrunnen in Pompeji. S. 1522.  
Der Tempel der Roma und des Augustus auf der Akropolis von Athen. S. 1523.  
No. 50. Neues aus Griechenland. S. 1553.  
C. Mehlis, Die Ausgrabungen auf der Heidenburg bei Kreimbach in der Pfalz. S. 1554.

- Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Leipzig 1887.  
Heft 3. II. Brugsch, Das Herakleion an der Kanalmündung. S. 98--100.
- Zeitschrift für bildende Kunst, her. von C. v. Lützow. Jahrgang XXII.  
Heft 12. Dietrichson, Zum zweihundertjährigen Gedächtnis der Zerstörung des Parthenon.  
(Eine bisher nicht veröffentlichte Schilderung der Belagerung der Akropolis, der Zerstörung des Parthenon am 16. 26. September 1687 und eines Aufenthalts in Athen. Auszug aus dem Tagebuche eines anonymen Officiers in venezianischen Diensten.)
- Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Band XLI.  
Heft 2. Mordtmann, Zur Topographie des nördlichen Syriens aus griechischen Inschriften.  
S. 302--307.
- Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier. VI. Jahrgang.  
Heft 3. Zangemeister, Zu der Frage nach der Örtlichkeit der Varusschlacht. I. S. 234--252.  
Museographie über das Jahr 1886. S. 286--317.  
1. Schweiz, Westdeutschland, Holland.  
2. Die Sammlungen provinzialer Altertümer im Königreich Bayern.  
3. Trouvailles faites en Belgique.
- Neue Dörptsche Zeitung. 1887.  
G. L(öschke), Otto Magnus von Stackelberg.



## REGISTER.

Abkürzungen: Abb.—Abbildung im Text; *Br.*—Bronze; *etr.*—etruskisch; *G.*—Gemme; *L.*—Lampe; *Mos.*—Mosaik; *Mz.*—Münze; *Rel.*—Relief; *Sk.*—Sarkophag; *Sta.*—Statue; *T.*—Terracotta; *V.*—Vase; *Wgm.*—Wandgemälde.

### I.

- Abanten 20  
 Ablaufschranken im Stadion 102f.  
 Abplattungen (am l. Arm der Tux'schen Br.) 97  
 Achilleus (a. d. Telephosfries) 249; 251; 252  
 Achlys (a. d. Hesiodischen Schild) 187  
 Adalia, Inschrift des Thors von — 204, 4  
 Adler, zwei — einen Hasen fressend (a. e. Chalcedon) 197  
 Adorant (Br.-St. in Wien) 134, 1 (? 17b.) 100f.  
 Agamemnon (Telephosfries) 245; 251  
 Agasias, Inschrift des — aus Delos 82, 20  
 S. Agata de' Goti (Vn. von —) 113; 125  
 Ageladas 233  
 Aias der Telamonier in der Kaikosschlacht 256  
 Aigina, Archaische Kunst in — 142 (Einfluß auf Antenor); Giebelsculpturen von — 102; 136, 4; Weiblicher Kopf aus — 238, 2; Grabrelief zu — 24; Vasen aus — 18f.; 39; 64; 113; 155; 279, 10  
 Aigis oder Bogen? in der Hand des Belvederischen Apoll 260f.; Gebrauch der — in der Kunst 262f.  
 Agypten, Wandgemälde und Plafonds 90; Wandreliefs 122; Einfluß auf Kypros 93; Proportionskanon 224; Agyptische Typen in Syrien stilisiert 89; Strahlenornament 40  
 Ailianos *Hist. anim.* III 47: 247 *Var. hist.* VIII 8: 157, 98  
 Ainesidora, 17b. 176  
 Aischylos 173; 247f. *Perse* 174; *Sieben V.* 524f.: 189  
 Aitolier, Weihgeschenk der. — nach dem Keltensieg 260  
 Akamas, Heroenname? 29, 22  
 Akragas V. aus 112  
 Akroterion vom Heraion zu Olympia 54  
 Aktaios und Heloros, Söhne des Istros 256  
 Akusilaos; Schol. Hom.  $\lambda$  519: 259, 7  
 Alabasterplatte von Byblos 89  
 Aleos, Vater der Auge 245f.  
 Alexandreia, Schale aus — 197; Porzellan-Fragment aus — 197  
 Alexandros, Köpfe 81; Br.-Reiterstatuette in Neapel 83  
 Aleximachos, Heroenname? 29, 22  
 Alkaios *Fragm.* 43: 155  
 Alkibiades 160; Lieblingsname auf Vn. 164f.  
 Alkiphron, Hetairenbriefe des — 125  
 Amasis, Regierungszeit des — 93  
 Amathus Sk. von — 90  
 Amazonen, Gruppe in Villa Borghese 77f. Taf. 7; Reliefartige Composition 83; Geschleifte Amazone, St. im Pal. Borghese 81; vom Pferd sinkend, Statuette in Neapel 83; todte A. des Attalischen Weihgeschenks, St. in Neapel 81f. auf einem Sk. wiederholt 85, 34; Sarkophage 78; 254, 3; Schild der Parthenos 169; Wgm. in der Stoa Poikile 170; Telephosfries 255; Vasenbilder 169f. Taf. 11: 173, 17; Theseus' Kampf mit der Amazonenkönigin 140; Kämpfe der Ephesischen Amazonen mit Dionysos 255  
 Amendolasarkophag, Deckel des — 85, 34  
 Amerika, Metropolitan Museum of art in New-York, Vasen im — 193: 240, 5  
 Amphiaraios Br. 95  
 Amyklaischer Thron, Tityos am — 279; Triton am — 116 S. Bathykles  
 Anakreon 147; Epigramm des — 161  
 Analatos, Kanne von — 390  
 Anchialos und Sinon in Polygnots Iliupersis 176  
 Andokides, gegen Alkibiades 34: 161, 119  
 Andokides, Weihung des Vasenmalers — 145  
 Androtion bei Harpokration s. V.  $\text{Ἀνδρότιον}$  166, 141  
 Angelo Cini da Montepulciano (Angelo Poliziano) 72  
 Anstückung bei Bronzen 99; 134  
 Antenor 135f.; Inschrift des — 147 vgl. 135 u. 142; 216, 2  
 Anthologia Palatina IV 141: 161, 117; V 35, 1: 126

- Antigonos, Heroisirung des — 27: 29, 22  
 Antilochos in der Nekyia Polygnots 170  
 Antilopen auf ägyptischen Denkmälern 89  
 Antiochos, Krieg der Römer mit — 259  
 Antiphanes' Ἀντιφάνης γράμματα Athenaios XV 666f.: 180f.  
 Antiphatta, Name der Dienerin des Odysseus auf dem *Skyphos* in Chiuri 172  
 ἀντιφάτης in Attika 28: 30  
 Aphrodite, *Myken. Goldornament* 189; *im Ostfries des Parthenon* 223; *Intaglio eines Thonstempels* 197; Kallipygos 125  
 Apollodoros (Maler) 153, 74: 158; 176  
 'Apollodor's bibl. I 6, 1: 265, 2; III 12, 3: 250, 7  
 Apollon, *Statuen*: archaische 97 (A. von Orchomenos); 136; 139; 238, 3 (A. vom Ptoion); 224; — von Thera 238, 6; A. aus dem Dionysostheater 223 (Ohr); 226; 238, 25 (Kopfproportionen); 233, 53; 234; A. in Cassel 234, 54; *Kopf vom Olympieion* 227; 233, 53; A. von Belvedere 260f.; Stroganoffsche *Br.* 260f. in der Pergamenischen Gigantomachie 262; Apollon Alexikakos des Kalamis 235, 54; Typus des Aigischüttlers 260; des Galliersiegers 260; Abbildung einer Statue *Vb.* 234; A. auf *Mzen.* 234, 54; auf einem *Röm. Votivcippus* des Asklepios 32, 30  
 Apollonios Rhodios *Argonaut.* III 1225: 267  
 Archaischer Stil, Gewohnheiten des — 218f.  
 Arch. Frauengestalten von der Akropolis 136; 228; *St.* aus Karpathos 196  
 Archemachos aus Euboia 20  
 Archermos 147; Nike des — 139; 224; 238, 1  
 Architektur, Verhältniß des Reliefs zur — 121f.  
 Architravrelief von Assos 124  
 Ares auf dem *Hesiodischen Schild* 184; *des Parthenonfrieses auf einer Vase* 170  
 Argiver Rhodische 64, 26; Argivischer *Bronzebeschlag* aus Olympia 90; — Krater der Samier 64, 26  
 Argos, Museum zu — 55  
 Aridikes von Korinth 150  
 Aristides, Ostrakismos des — 161  
 Aristion, Grabhügel des — 270; Stele des 120; 123  
 Aristogeiton s. Harmodios  
 Aristokles von Kreta 147  
 Aristomache s. Klymene  
 Aristomachos, Heroenname? 29, 22  
 Aristonophos oder  
 Aristonothos vermeintlicher Name eines Vasenmalers 19; 61 vgl. Dümmlers Recension von P. Arnolds Studien zur Vasenkunde in der Berliner Philol. Wochenschrift 1888 n. 1  
 Aristophanes *Vögel* 291: 103, 29; 515: 189, 24; 1249: 265; 1490: 29, 20; *Fragm.* 445a (Dind.): 29, 18  
 Aristophanes und Erginos, *Schale* des — 269  
 Aristophon, Bruder des Polygnot 178; Φύλακτες τῆς ἀπογραφῆς Gemälde des — 16  
 Aristoteles 153; *Politik* III 2: 144, 24; *Fragment auf einem Papyrusbruchstück* 161, 113  
 Armbänder silberne 87  
 Arsinoe (Kypros) 168, 1  
 Artemidoros *Onirokrit.* IV 83: 243, 4  
 Artemis Alpheionia, Tempel der — zu Olympia 153; A. von einem Hunde begleitet, *Rel. eines Votivträgers* 24 Abb.; — vor einem Pferde, *Rel. von Krannon* 24, 5; — auf einem *Röm. Votivcippus* des Asklepios 32, 30; — schreitende *Br.-Statuette* 204, 3 Abb.; *Vb.* 204, 3; Ephesische A. *Intaglio* 197; persische 41; 91; 94; spartanische bei Pausanias 117  
 Artemision zu Ephesos 121, 14; 150  
 Artemispriesterin 221, 16  
 Asklepios und Hygieia, *Gruppen* 109; *Reliefs* 107f.; 111, 21; *Röm. Votivcippus* 32, 30; Asklepios von Pergamon 255; Opfer an — 109; Verbindung der Heroenreliefs mit A. 27; Beziehung zum Heroencult 29; 111, 23  
 Askos mit zwei Anthemien *T.* 197  
 Assos, Architravreliefs von — 124  
 Assyrisch, Flechtbandornament 89f.; Gürtel auf ass. Monumenten 92; Thierwürgender Dämon und dessen vorderasiatische Um- und Weiterbildungen 91f.; assyr. Vorbilder der kyprischen Kunst 93f.; Tempel mit Schilden geschmückt *Rel.* 190; *Wandreliefs* 122  
 Astyoche, Gattin des Telephos 259  
 Athen, attische Kunst 216f.; Anfänge der älteren attischen Schule 223; Statuarische Werke der älteren Zeit 216; Einflüsse des Ostens und von Chalkis 154; Erste Blüte der Malerei 155; Selbständigkeit 228; Malerei 122 | Gemälde 149; Polygnots Leukippidenbild 274 | Proportions-system 2 5; 228 attischer Handel nach Kypros 88; 168f. | Niedergeunkene Figuren in der attischen Kunst 80  
 Funde: Ausgrabungen auf der *Akropolis* 216f.; Älteste *Götterverzierungen* 122; 154; archaische *Frauengestalten* 136; 238, 1-11; 13; 14f.; *Samisches Werk* 224; 238, 5; *weibliche Köpfe* 228; *Jünglings-Statue* 226; archaische *Athena-Statuette-Br.* 98; *Herakles-Relief* 226; 238, 18; *'Heroenmahle'* 26, 10; *Grabsteine* 26, 10; *Basen* 219; 147, 41; *Grabklythen und Prothesivasen* 71; *Vasen* 33, 2; 229; Amphora mit einem bekränzten Helm auf jeder



- Seite 276; *Gigantenschale* (Scherben) 269; *Tithosvase* (Scherben) 278f.; archaischer *Stirnsiegel* 188, 22; *bemalte Firstdeckziegel* 71 | Stützmauer der südlichen Aufschüttung 84; Mauerwerk in der S.O.-Ecke 84
- Ausgrabungen am Südadhang der Akropolis 26; knieender Silen im Dionysostheater und seine Copien 200f.; *Weihreliefs* aus dem Asklepieion 108
- Chalkidische Funde in Athen 154; Goldschmuck aus — 19
- Athen als Fälschungsort 239, 1
- Sammlungen, Centralmuseum: Relief aus dem Epidaurischen Hieron 111, 23 Abb. Pinaxträger auf einem Weihrelief 152, 65; *Vasen* 18; Polytechnion: arch. Giganten-Pinax aus Eleusis 270; *Vasen* 33f.; 39; 64; 140; 149; 162
- Athena, *Statue* des Endoios 142; im Aigineten-Giebel 136, 4; Kopf der — aus dem Giebel des Peisistratischen Tempels 141; 222; 238, 12; Copie der Parthenos 198, 4; A. ohne kriegerische Attribute 221, 16; Ergane 136, 3; arch. *Br.-Statuette* 98; olympische *Statuette* 233, 53; *Relief* eines Votivträgers 24 Abb.; *Münzen* von Itanos 141, 18 | neben Ares auf dem Hesiodischen Schild 184 | Athena Hygieia? 144
- Athena und Marsyas 193; A. trägt die Aegis ἀμφὶ ὤμοις 186; Athenas Schild 193; Athenageburt 153; 275 (*Vbilder*); Athena oder Athenapriesterin? 136; 220
- Athenaios IV 143 VI 239b: 31; VI 224a: 266; IX 376f.: 266; X 442a: 29, 22; XI 462: 265; XI 487D (Salmoneus des Sophokles): 181; XII 533D; XIII 576c: 160, 112; XII 554cd: 125; XV 666c (Oineus des Euripides): 181; XV 667e (Ostologoi des Aischylos): 182; XV 667e: 181, 2
- Atropos auf dem Hesiodischen Schild 185
- Attalisches Weihgeschenk 84 (Postament); 82 (Größenverhältniß der Figuren); 83 (Flache Composition); 85, 34 (Verzeichniß der Figuren); 254, 3
- Attika, Boiotischer Vasenimport in — 64 'Frühattische' Amphora vom Hymettos 43, 3 Taf. 5; Muschelkalkstein 122; Mykenische Kunst in — 55
- Aufgenagelte Figuren auf einem Schild 189
- Aufgestützter Fuß, Motiv des — bei Polygnot und auf Vasen 170
- Aufmarsch statt des Kampfes auf dem Hesiodischen Schild 184
- Auge des Euripides 244; 246; in Pergamon 246; auf dem Telephosfries 245f. Abb.
- Augen eingelegte 139; schräge Lage der — 218
- Augenbrauen altertümlich hochgeschwungene 228
- Augenhöhlenrand, Form des oberen — in der arch. Kunst, Bedeutung für die Einteilung des Gesichts 225f.
- Augenlider vorspringende — in der Sculptur des 5. Jahrh. 219
- Augenwimpern aus Metall eingesetzt 139
- Ausgrabungen auf der Akropolis 1882 und 1886: 229
- Backenklappe eines Helms *Br.* 15f. Taf. 1
- Bakcha Kallipygos *Vb.* 126; — und Satyr *Vb.* 126
- Balbis 105f. s. Ablaufschranken
- Banquet-szenen auf Vasen 277, 3
- Barbarischer Ursprung, Goldschmuck von — 93
- Barone *Kf. Amphora* einst bei — 99 Abb.
- Barre, *T.* der Sammlung — 116
- Bart des Gorgoneion 183; — des Kerberos bei Dante 183, 3
- Basileia 27
- Basen von der Akropolis 219; — in Säulenform 219, 12; Basis mit dem Namen des Theodoros von Samos 147, 41; merkwürdig gestaltete des Euthykartidas auf Delos 144, 21
- Bathykles 148; Thron des — 22; 116; 279
- Baton 95 *Br.*
- Batrachomyomachie 168f.: 266
- Baum aus Palmetten und Voluten auf Kyprischen Denkmälern 90
- Beckengriff *T.* mit gestempeltem weiblichem Kopf in Relief 202, 7
- Beflügelung in der griechischen Kunst 186
- Beinschienen, Fehlen der — auf Mykenischen Monumenten 63; Hinzufügen oder Weglassen der — in der Kunst überhaupt 102; — der Hoplitodromoi 102; kolossale — *Br.* 196
- Bekker *anekdot.* p. 356, 32: 110, 18
- Bema, Hoplit auf —, *sf. Vb.* 100; *Kyzikenischer Stater* 101
- Bemalung altattischer Statuen 138; 217; 221
- Bergkrystall, Schuppen von — bei einer goldenen Schlange aus Mykenai 188, 20
- Bergumrisse, Etagenteilung des Raumes durch — auf Vasenbildern 173
- Berlin Erwerbungen der K. Museen 1886 198f. mit Abbildungen
- Bronzen*: Archaischer Kopf 99; Helmklappe 15f. Taf. 1; Manes 179 Abb. | *Terracotten*: Charonrelief (Echtheit des —) 239, 1 | *Vasen*: Mykenische Bügelkanne aus Lesbos 204, 2; Dreifußvase aus Tanagra 155, 86; geometrische Kanne 34; polychrome Euphroniosschale 162 |

- Amphiaraos 156: Athenageburt 153, 73; 275: Freiermord 171; Gigantomachie 269: *πρῆξις* 172; Waffenlauf 100; 105 Abb. | *Pinax* des Timonidas 149 | *Carneol* (Philoktetes) 16f.; *Sarder* (Odysseus) 17; *Siegelschnitt* Stosch (Philoktetes-) 16
- Bernstein, Halskette aus — 197
- Besa mit Jagdbeute 91
- Bewegliche Schildzeichen 189
- Beyrut, Bleirelief aus — 196
- Bildersprache des Künstlers vom Dichter (des Hesiodischen Schildes) wörtlich übersetzt 185
- Bildstreifen in der arch. Kunst 184
- Blei, *Modell* eines Wageus 196; Ochsenköpfe aus Südrufstland 205, 3; *Reliefs* 17 (Philoktetes-); 196 (zwei Ziegen); Bleiverguß 137; 139
- Blumen aus dem Kopf von *Kleinbronzen* herauswachsend 141
- Blut auf arch. Denkmälern dargestellt 187
- Böcke im Wappenschema 89
- Boethos, Sardonyx des — 17
- Bogen oder Aigis? in der Hand des Apoll vom Belvedere 260f.
- Bogenshütze, Löwe und Stier, *Silberkrater* 183, 6
- Bohrlöcher in Tonverkleidung zur Befestigung auf hölzerner Unterlage 71
- Boiotien, Archaische Kunst in — 155; 191; 227; archaische Skulpturen in — 224; Relieffragment aus — 25 | archaische Vasenmalerei in — 155, 86; geometrisch-orientalisierender Übergangsstil 64; Import frühattischer Gefäße 64
- Bologna, Ovale *Grabstele* 185, 10; *Buecherogefäße* mit etrusk. Inschrift *ibid.*; *Becher* aus der Certosa 54 *Vn.* 234; 281
- Borghese, Casino der Villa — 77
- Brandspuren an den Funden auf der Akropolis 229
- Brennlöcher 133f.
- Briareos 267
- Bronzen Erwerbungen des Berl. Mus. 1886 203f.; des Brit. Mus. 196; — der Payne-Knight-Collection 13; — aus Paramythia 13; Anstückungen 99 | Argivischer *Br.-Beschl.* aus Olympia 90; *Br.-Buchstabe* der Thor-Inschrift von Adalia 204, 4; *Br.-Funde*, mitteleuropäische 93; *Helm* mit goldenem Kranz in der Ermitage 276, 3; *Henkel* aus Kyme 21; *Köpfe*: in Berlin 99; im Brit. Mus. (Brutus) 197; von der Akropolis 233, 53; *Nadeln* aus dem Tiber 196; *Oinochoai* aus Galaxidi 196; *Pforten* des Doms zu Hildesheim 120, 11; *Plinthe* auf Marmorbasis 145; *Reliefs*: älteste aus Caere 91, 3; Helmklappe in Berlin 15f. Taf. 1; *Br.-Rel.* aus Orvieto 183, 2; — aus Perugia 183, 6; Sirisbronzen 15; 18; — mit Venus Victrix von Eroten umgeben in Berlin (und im Louvre) 203, 1 Abb. *Bronze-Schalen* von Nimrud 191, 30; *-Scheibe* gegossene 203, 2; *-Schild* 93; — Schild aus Kreta 19; *-Schmuck* im Brit. Mus. 196; *-Statuen* auf der Akropolis 149; Adorant in Wien, Jüngling Sciarra u. a. 134, 1; Faustkämpfer in Rom 192; große Löcher in den Köpfen einiger — 134; Kolossales r. Bein mit Beinschiene im Brit. Mus. 196 | *Statuetten*: 13f. Abb. (im Brit. Mus.); 83 (reitender Alexander); 260 u. 264 (Stroganoff-scher Apollon); 203, 3 Abb. (Artemis); 98 (Athena); 196 (Frau); 133f. Taf. 9 u. Abb. (Hermes); 14 u. 95f. (Hoplitodrom); 98 (Krieger); 13 u. 15 (priapische Figur); 143, 22 (Reiter des Onatas); 116, 2 (Triton); 95 (Wagenlenker) | *-Streifen* mit Blattreihen aus Olympia 38
- Brygos 175; 269
- Bubastis, Elfenbeinfigürchen aus — 197
- Buecherogefäße 63, 25 u. ö.
- Bularchos 149
- Bürgerrecht, Verleihung des attischen — an Fremde 154
- Burgon-Krater, Ornamentik des — 65
- Busirisdarstellungen 112, 3
- Byblos, Alabasterplatte von — 89
- Cadmus s. Kadmos
- Caere, Grab Regulini Galassi 92; älteste *Bronzen* aus — 91; *Elfenbeinreliefs* 21; *Goldsachen* 21; 90f.; *Vasen* 61; 89; 144; 270
- Caesars Siegelring 203
- Cameo (modern?) mit Parisurteil 126
- Canosa, Prachtvase von — 190
- Capitell einer Halbsäule mit Nike an der Vorderseite 198, 1; — ionisches 137, 6; hochgewölbt 219 Abb.; mit Sphingen im Wappenschema 89
- Carneol (Philoktetes) in Berlin 16f.
- Caricatur des Tottenmahlschemas *Z.* 202, 8 Abb.
- Castellani, attischer Aryballos — 16f.
- Catagraphae 156f.
- Centocelle, Eros von — 241
- Certosa, Becher aus der — bei Bologna 54
- Chalkis, Wappen von — 280f.; Kunst in — 63. Einführung der entwickelten Thonmalerei von Korinth aus 155; Bedeutung für die attische Kunst 154 vgl. 63 u. 280; — und Rhodos 64, 26; Zickzackornament in — 54
- Chalzedon 91 u. T. 8, 1; 197f.



- Charon-*Relief* von Hagia Triada 26; Echtheit des Berliner *Terracottareliefs* 239, 1; Charon in der Lesche zu Delphi und auf Lekythen 176; Charonlekythen 239 f.
- Cheirisophos und
- Chersiphron, Künstlernamen 153
- Chios, Künsterschule auf — 224
- Chiton kurzer 233, 53
- Chiusi, *Elfenbeinsitula* aus — 62: 91; *Vasen* 112 (Silen vor Midas); 171 (Odysseus' *νίπτρα* und Penelope am Webstuhl)
- Chlamys schwarze 163; silberne? einer Bronze-statuetten 33 f.
- Chronika II 9, 16: 190
- Chronologie der ältesten Denkmäler 191
- Chrysis, Heroenname? 29, 22
- Chrysothemis und Euteldas von Argos 102
- Collegien als Weihende 28, 17
- Columna Naniana 142; 151
- Columnae caelatae vom alten Tempel zu Ephesos 121, 14
- Comus 127
- Constantinopel, Sammlung Radowitz, Bronze-statuetten eines Hermes 133 f. Taf. 9 u. Abb.
- Corneto, tomba dei cacciatori 186; tomba di Polifemo 187; tomba degli scudi 190; Museo Municipale: Archaische Niobidenvase 275 f.
- Cortina 109
- Cortona *Bronzen*: Göttin mit Hahn auf dem Kopf 189, 24; *Leuchter* 189
- Cultnamen heroisirter Verstorbener 28
- Cumae, Gründung von — 19; *Bernsteinhalskette* aus — 197; *Bronzenkel* aus — 21; *Vasen* aus 18; 22
- Curium, *Vase* von — 34; 36, 5
- Cypern s. Kypros
- Daemon, assyrischer thierwürgender — 91; karrikierter thierhaltender auf kyprischen Monumenten 91
- Daidaliden 153 f.
- Dali, Schale von — 89
- Damaretos, *Statue* des — zu Olympia 102
- Danae, frühere Deutung einer Münze von Elaia auf — 246
- Deckziegel bemalte 69 f.; aus Karpathos 196
- Delos, 'Spesfiguren' von — 147; Figur aus — denen des Attalischen Weihgeschenks verwandt 82, 20, archaische Basis auf — 143, 23
- Delphi, Angriff der Gallier auf — 260 f.; Fresken des Polygnot in — 173
- Demaratos' Einwanderung in Etrurien 150; 153
- Demetrios Poliorketes, Heroisierung des — 27; 29, 22
- Dexamenos, Heroenname 29, 21
- Dexion 28 f.
- Diadochenzeit, Decorationswerke der — 84
- Diaulos, Waffenlauf als — 103 f.
- Dichter auf Vasenbildern 167
- Dio Cassius 43, 43: 203
- Diodorus Siculus XXII 9: 261, 5
- Diogenes Heroisierung des Söldnerführers — 28
- Diomedes, Ergänzung eines Torso im Pal. Valentini zu Rom 101, 24
- Dionysiasten, Heiligtum der — 27; 28, 17
- Dionysius Halic. *antiquitat.* 6, 1: 166, 145
- Dionysios, Bild des heroisirten — 27; 28, 17
- Dionysos, Beziehungen der Heroen zu — 30; Kämpfe mit den Ephesischen Amazonen 255; — bei der Verwundung des Telephos 249 f.; Sieg über Triton 116 f.; *Statue* des Kalamis 114; Dionysos und die Ikariosreliefs 27; *Statue* auf *Münzen* 114
- Dionysische Künstlervereine 30
- Diophanes, Asklepiospriester 26
- Dioskurenrelief im Typus der Todtenmahlreliefs 201, 3
- Dipylon 239; Goldstreifen aus Dipylongräbern 35, 4
- Diskens, Verwendung in der späteren Architektur 190
- Diskobol des Myron 101, 24; — Massimi 235
- Dodona, Geometrisches Bronzblech aus — 41
- Dontas s. Theokles
- Doppelspirale, Mykenische auf der Chiusiner Elfenbeinsitula 62; s. *Vasendecoration*
- Doppelwettlauf 106
- Dorer unter den Vasenmalern 158, 102
- Dorischer Baustil, Theorie des — 121; älteste Bauten 71
- Drama attisches 244
- Dreiteilung im alten Proportionskanon 224, 25; 226 f.
- Dreizack, Triton mit — auf *Münzen* 116, 2
- Drusus, *Br.-Kopf* des jüngeren — 197
- Durchsichtige Gewänder 167
- Duris, Lieblingsnamen bei — 164; Fragmente einer Schale 229 f. Abb.; Inschrift des — 232
- Eber und Löwen auf dem Hesiodischen Schild 186; — von Hunden gepackt auf einem *Bronze-relief* 183, 6; Eberjagd *Terracottagruppe* 199
- ἐγγυθητή 145
- Eidolon *V.* 240
- Eingelegte Arbeit mit Plastik verbunden 189

- Ekphantos von Melos (in Korinth) 151 f.  
 Elaia, *Bronzemünze* von — 246  
 Elektra auf einem *Melischen Thonrelief* 171  
 Eleusis, Einverleibung von — 152; *Goldplatte* aus — 47, 14; 61; arch. *Pinax* 155, 86; 270; 'Eleusinisches Relief', Köpfe des — 226; 238, 19—21; *Vasen* aus — 19; 153, 70  
 Elfenbein-Figürchen 197; — Situla 62; 91  
 ἐννεα, Beziehung der Heroenmahle auf die — 28  
 Endoios 147; Athena des — 142; 149  
 Enkaustik, Polygnots Kenntniss der — 176  
 Enkomia, rhetorische 258  
 Entführung, *Terracottagruppe* 199, 1  
 Ephesische Amazonen; Kämpfe der — mit Dionysos 255  
 Ephesos, Säulenreliefs vom alten Tempel zu — 121, 14  
 Epicharinos, Statue des — 1.6  
 Epidauros, *Relief* aus dem Hieron von — 111, 2; Abb.  
 Epigramm vom Eros des Pausias 149, 50  
 Epiktetos, Kreis des — 145 f.; 166  
 Epinausimachie des Kalliphon 150  
 Epos, Abweichungen Polygnots vom — 172  
 Erechtheis, Verlustliste der — von 459; 164  
 Eresos, *Inscripfragment* aus — 198, 6  
 Eretria, *Lekythen* aus — 163 Abb.; 235; 239; 241  
 Ergane, Athena — 136, 3  
 Erginos und Aristophanes, Schale des — 165; 269  
 Ergotimos 153; *sf. Vase* des — 113  
 Erichthonios-Schale 165  
 Erinyen des Hesiod 267  
 Eris auf dem Kypselokasten 184; geflügelte — 186  
 Eros bogenspannender, *Torso* 196; — von Centocelle 241; — des Pausias 149, 50; Erosen ohne Flügel auf einem *Bronzerelief* 203 Abb.; — schwebende vor Aphrodite auf einer *Scherbe* von der Akropolis 164, 135  
 Erythrai, Inschriften aus — 197  
 Erzguß, Technik des — 142  
 ἐσθλα der Heroen 110  
 Ethnika als Eigennamen 144  
 Etrurien, Import in — 22; Kottabos-Spiel in — 181, 3 | 'Etruskische Fratzen-gestalten' auf dem Kypselokasten und dem Hesiodischen Schild 186 | — Grabgemälde 150; — Skarabäen (Philoctetes) 16; Urnen 16 f. (Philoctetes); 248 (Telephos); Vasen 116, 3; 197  
 Etymologicum M. 256, 6; 29, 21  
 Euagoras 169  
 Euboischer Münzfufs in Athen 155  
 Eucheiros von Korinth 146; 153; — Sohn des Ergotimos 144; 153  
 Eudidaktos 109, 12  
 Euenor 148  
 Euergos 153  
 Eugrammos 153  
 Eumares 148 f.; 152; 175  
 Euphronios 158; Baseninschrift von der Akropolis 144; Schalen des — 162, 12; Geryoneusschale 160; Eurystheusschale 162, 122; Iliupersis 175; Polychrome Schale 162; 235; Theseusschale 167  
 Euripides' Alkest. 1003 f.; 29, 18; Auge 244; 246; Ion 247 f.; Iphig. Aul. 1040 f.; 127; Iphig. Taur. 113; 121, 15; 247; Kresphontes 247 f.; Orest. 1371; 121, 15; Phoeniss. 119 f.; 266; 1127 f.; 189; Rhes. 308; 187, 16; Telephos 244; 248  
 Eurypylos S. d. Telephos 255; 259  
 Eurytos, Herakles' Rachezug gegen — 232, 16  
 Eustathios, *zur Illias* p. 613, 24; 187, 18  
 Eutelidas und Chrysothemis von Argos 102  
 Euthydikos, Weihgeschenk des — auf der Akropolis 216 f. Taf. 14 u. Abb. S. 219; Inschrift 220  
 Euthykartidas, Künstlerinschrift des — 144, 2  
 Euthymides 165 f.; 229; Name des Leagros und Megakles auf *Vasen* des — 161; des Hipparchos 165  
 Exekias 158, 102; 160 f.; 174  
 Fälschungen von *Terracotten* 239, 1  
 Falten 163; 220  
 Familienmitglieder als Weihende 28, 15  
 Farbe dunkelrote aufgesetzt 53 n. 11; Zeichnung auf Überzug von weifsgelber — 211  
 'Farbengefäfs' 197  
 Faustkämpfer 192  
 Firstdeckziegel 71; Figurenfries der — 70; Firstziegeldeckung bei italischen Steingräbern nachgeahmt 71  
 Fläche in der griechischen Architectur 122  
 Flachrelief 118 f.  
 Flechtband 89 f.; 198, 7  
 Florenz, Uffizien: Asklepios von einer Gruppe des Asklepios und der Hygieia 109  
 'Flötenspielerin?' auf einer 'Phaleronkanne' 47 n. 41  
 Flügel im Haar des Praxitelischen Hermes? 68  
 Flügellöwen der *Inscheine* 92, 5  
 Flügelpferde 185  
 Flügelsandalen des Perseus 185  
 Formsteine aus Mykenai 37



- Fortuna, *Sardonyx-Intaglio* 197  
 Françoisvase, Weiss auf Thongrund 155, 89 vgl. 'Vasen' u. S. 281  
 Fransen 93 f.  
 Frauengestalten archaische von der Akropolis 136; 220; 224  
 Frauenkopf samischer Kunst auf der Akropolis 224  
 Frauenkörper, Weiße Farbe zur Unterscheidung der — 155  
 Freiemord auf dem *Relief* von Trysa, dem *Gemälde* Polygnots und dem *Skyphos* in Berlin 171  
 Freirelief 121, 11  
 Freisculptur 123  
 Friesartige Reihen am Hesiodischen Schild 184  
 Friesrelief 119, 1; 124  
 Füllornamente u. -inschriften in der arch. Kunst 184  
 Fufs, Polygnotisches Motiv des aufgestellten — 170
- Galaxidi, *Br. Oinochoai* aus — 196  
 Gallier, Niederlage der — vor Delphoi 260 f.; todter — vom Attalischen Weihgeschenk 82; Galliergruppe Ludovisi 83; Gallierin mit Kind 85, 31  
 Gamaschen auf Mykenischen Monumenten 63, 24  
 Gans als Opferthier und als Spielwerk 243  
 Ganymedes 127  
 Gefallener unter dem Pferde des Siegers 81; 81, 10  
 Gela, Amphora aus — 113  
 Gemälde in Athen, Korinth und Sikyon 149  
 Gemmen 16 f.; 197  
 Genossen als Weihende 28, 16  
 Genossenschaften 30  
 Genre in der ältesten Vasenmalerei 59; 62  
 Geometrisches Muster auf einem *geschnittenen Stein* 197 vgl. *Geometrische Vasen*  
 Γῆρας personifiziert auf einer *sf. Vase* 185  
 Geryoneus geflügelter bei Stesichoros 186  
 Gesichtstypus, 'barbarischer' 80 f.  
 Gespann aus Pergamon *St.* 79  
 Gewänder, 'durchsichtige' der Parthenonsculpturen 167; Gewandbehandlung des Pheidias 177; Gewandmuster 138  
 Giebel des Dorischen Baus 122; Giebelsculptur 122 f.; älteste Giebelverzierungen 154; Giebel schmuck des alten Athenatempels auf der Akropolis 141; Giebelreliefs aus Poros 148  
 Giganten in Waffenrüstung 265 f.; — bei Hesiod 267; 268, 5; Gigant der Selinuntischen Metope 14; — des Attalischen Weihgeschenks 82; Gigantenvasen 85; 269 u. ö. s. *Vasen*  
 Gjölbaschi, Freiemord auf dem Fries von — 171  
 Glassachen 197; 205, 2 (Gefässe); Glasplatte aus Jalyos 62, 2;  
 Glaukias und Eubule, Grabstein des 119  
 'Glaukonvasen' 162 f.  
 Glaukytes, Name eines — auf dem vorpersischen, polychromen *Pinax* von der Akropolis 161  
 Glöckchen am Schild 187, 16  
 Gold, Waffen, Pferde u. a. von Gold bei Dichtern 184, 9 | Legierungen in früherer Zeit 188; Goldtreibestil in Etrurien 92, 4 | Golddraht, *Ohrringe* aus — 196; *Goldplatten* aus Eleusis, Mykenai, Rhodos 41; 47; 54; 61; Mykenischer Ring 204, 1; Goldsachen 204 f. (N. E. des Berl. Mus.); 43 (Hakenförmige Spirale auf mykenischen —); 90 (aus Caere und Praeneste); Goldschmuck aus Athen 19; aus Korinth 21; 93; aus Kreta 55; aus Spanien 93; Goldstreifen aus Dipylongräbern 35, 1; aus Korinth 41  
 Gorgo thierwürgend 91  
 Gorgoneia 183; 186; 196; 203, 2  
 Gortyna, Relief von — 111, 23  
 'Gorytos' auf dem Telephosfries 257  
 Götter gewappnet in der Gigantomachie 270  
 Göttin mit Hahn auf dem Kopf 189, 21  
 Grabanlagen von Polis tis Chrysokou (Kypros) 85 f.; Prachtschilde aus Gräbern 190  
 Grabgemälde etruskische 150  
 Gräberarchitektur 71  
 Grabrelief, Entstehungsgeschichte des — 122; Flachrelief der — 120; Form der — 240; — des fünften Jahrhunderts 159; 223; 226; Hauptumschwung in der Geschichte des — 177 | Sandalenbindende Sklavin der — 172; Schema des Heroenmahls 25, 7; 30 | — auf Aigina 24; — auf der Akropolis 26, 10; im Brit. Mus. 196; in Bologna 185, 10; von Lamptraï 140, 17  
 Grabstele der Gesandten von Kerkyra 276, 3; — mit Helm auf einer Lekythos 276  
 Granulierung von Silberschmuck 88; 93, 6; 188, 29  
 Gravirungen auf eingelegten Metallarbeiten 188  
 Greif 64, 26; 89; 92  
 Großgriechenland 196  
 Gruppen der Diadochenzeit 83; reliefartige Composition antiker — 83  
 Gürtel Homerische 92  
 Gürtelenden mit Quasten auf assyrischen Denkmälern und Funden von Caere 92  
 Gufsfehler 134

- Haar, Ornamentale Behandlung des — 225; Verwendung des — um das Antlitz zu heben 241; —behandlung in der Metalltechnik 218; —tracht auf der Elfenbeinsitula aus Chiusi 63; der Euboischen Abanten 20; der Araber und Myser 21
- 'Hades und Persephone'? *Terracottagruppe* aus Kleinasien 199 f.
- Hadeshelm, in Hesiods Schildbeschreibung 187
- Hafen auf dem Hesiodischen Schild 186
- Haimos, Sohn des Ares 256; 259
- Halikarnassos, Münzen von — 89
- Halsschmuck aus Gold 87 f. Taf. 8, 5
- Handwerk und Kunst 175 f.
- Harmodios und Aristogeiton 165, 110 (Namen außer Gebrauch) vgl. jedoch 281
- Harmodios, Kopf des — 141 Taf. 10; Augenbrauen 226; Ohr 223
- Harpyien 191
- Hasenjagd auf *Bronzschalen* aus Nimrud 191, 30
- Hegemon Archegetes, Heroenname 29, 22
- Heilgötter, Weihreliefs an die — 108
- Heilheroen 29
- Heilige Strafe, ältere 239
- Heilthätigkeit der Heroen auf Votivreliefs 29
- Hekataios *Fragm.* 105; 280 f.
- Hekate, *Intaglio* 197
- Hektor auf Polygnots Nekyia 170, 7
- Helena der Polygnotischen Nekyia 173; — und Hiera 257; 259; — und Menelaos 120, 9
- Helm als einziger Schmuck einer sf. Amphora und der Grabstele auf einer Lekythos 276; — eines Gefallenen bekränzt 276, 3; — von Bronze mit goldenem Kranz in der Ermitage 276, 3
- Helmklappe, *Bronze* des Berl. Mus. 15 f. Taf. 1
- Heloros 259 s. auch Aktaios
- Henzen, Zur Erinnerung an Wilhelm Henzen 1 ff.
- 'Hera' von Samos 147, 11; —kopf aus Mergelkalk in Olympia 223
- Heraion zu Samos 150; zu Olympia 54 (Akroter): 123 (Giebelschmuck)
- Herakleides vom Pontos bei Athenaios XII 533 d: 160, 112
- Heraklesabenteuer 229 f., 46; Einführung in die Gigantomachie 271; Hesperidenabenteuer, *Holzgruppe* 123; mit den Kerkopen 94, 8; — und die Musen auf einem 'Heroenrelief' 27; auf einem Relief von der Akropolis 226; Schild des — bei Hesiod 182 f.; — und Telephos 244; 246
- Heraldischer Charakter assyrischer Webereien 94
- Herculaneum, *Bronze* des reitenden Alexander aus — 83
- Hermaios, *Vasen* des — 88; 169
- Hermendarstellungen auf *Vasen* 166
- Hermenpfeiler von Sigeion 151, 63
- Hermes des Praxiteles, Ergänzung 68; Nachbildungen und Reminiscenzen 66 f.; — *Bronzestatue* der Sammlung Radowitz 133 f. Taf. 9 u. Abb.
- Hermippos bei Athenaios XIV 636 d: 265
- Hermoglyph auf einer 'Hipparchosvase' 166
- Herodes Attikos 30, 24; 163
- Herodotos IV 152: 64, 26; V 108 f.: 168; VIII 82: 164, 131; IX 21: 163, 132; IX 75: 161
- Heroen, Wesen der — 28; Verbindungen 29 f.; 111, 2; Typen der Darstellung 276; Attribute 31 | — altar 110; — anatheme 27 ('Sepulchraler Charakter'); 29 (Weihung im Heiligtum eines Gottes); — mahl 24: 26 (als Weihgeschenk in Grabbezirken); 27, 12; 30 (Schema auf Grabstelen übertragen); 32 (decorative Verwendung des Typus); — reliefs 23 f.; 109 f. (Typen 23; Ursprung, Bedeutung u. s. w. 25; Mangel von Inschriften 26); Heros auf Vasen 276 f.
- Heroisierung 27 f. — auf den Inseln und in Kleinasien 30; — lebender Personen 27; Zustand der Heroiserten 31
- Hesiodos, *Erga* 469: 186, 12; *Fragm.* 221: 188; *Schild des Herakles* 182 f.; Composition 189 f.; Farben 188; Heimat 191; Interpolationen 187; 192; Stoffe 188; Technik 187 f.; künstlerisches Vorbild 186; 189 f.; Zeit 191 | V. 144: 183, 1; 156—59: 187; 227 u. Schol. 187; 258: 185, 12; 263: 187; *Theogonie* 191; V. 186 f.: 266 f.
- Hesychios s. v. *ἡρώωνες*: 29, 29
- Hetaere Kallipygos 125 f.; Hetaerenbriefe des Alkiphron 125
- Hiera 255; 259
- Hierapolis 259
- Hieron von Epidauros, *Relief* aus dem — 111, 23 Abb.
- Hieron, *Vasnmaler* 164; 232
- Hildesheim, *Bronzeforten* des Doms zu — 120, 11
- Himera, Entstehung der 'chalkidischen' Vasen in — nach Ficks Vermutung 155, 85
- Hindin den Telephos nährend 246
- Hipparchos, Lieblingsname auf Vasen des Epiktetischen Kreises 146; 165 f. | — Archon von 496: 156; 281
- Hippias und Hipparchos, Namen des — 165
- Hippodamas 164
- Hippodrom 103
- Hippokrates (*Liebingsname*) 161
- Hirsch grasender auf griech. Kunstwerken 18 f.
- Hochrelief, Ursprung des — 118 f.
- Hochzeit des Peleus und der Thetis *Sarkophagerelief* 127



- Hochzeitzug und Komos auf dem Hesiodischen Schild 186
- Holzgebälk der ältesten dorischen Bauten 71
- Holzgiebel mit Firstziegeln 71
- Holz-Giebelsculptur 123
- Holzstelen mit Giebel? 71
- Holztechnik 227
- Holzwerk, Nachahmung von — in Silber 89
- Homer und Pheidias 263; — commentar als Quelle von Plut. Thes. c. 5: 20; Schildbeschreibung 182; B 448: 92; B 542: 20; K 1f.: 100; E 185: 92; O 321f.: 263; Σ 516: 184; Σ 535—37: 187; Σ 548f.: 188; Σ 574: 188, 23; Σ 579f.: 183; Ω 20: 263; ε 156: 17; η 60, η 206, x 118f.: 265
- Homerische Gürtel 92
- Hopische Sammlung, *Vase* der — 126
- Hopliten auf *Vbildern* 99f.
- Hoplitodromoi 99; 102
- Hormos 87
- ἱρῶς 27
- Hydragiebel von der Akropolis 122
- Hygieia sich anlehnend u. ä. 108 s. Asklepios
- Hyginus *Fab.* C: 246; CI: 251f.
- Hymenaeus 127
- Hymnen auf Telephos in Pergamon 258
- Hypnos und Thanatos 176
- Hypodektes, Heroenname 29, 21
- Ialysos, *Glasplatte* aus 62, 23; *Vasen* 43; 197
- Iaspis, *Intagli* aus rotem und grünem — 197
- Idomeneus bei Athen. XII 432f.: 166, 149 XII 533d, XIII 576c: 160, 112
- Ienitze bei Pergamon, *Terracotten* aus — 202, 8
- Iesaia 22, 8: 190, 28
- Ilias kleine, Fragment beim Schol. zu Euripides' *Troad.* 821, *Orest.* 1392: 259, 8
- Ilion, Keramische Funde von — 61; Metopen von — 123
- Ilissos, Gräber jenseits des — 71
- Iliupersis des Euphronios und Brygos auf Kimon zurückzuführen 175
- Imbrices, Verwendung der — 71
- 'Inopos' *St.* 81
- Inschriften, Farbe der Buchstaben erhalten 135, 1; 220, 15; auf archaischen Monumenten (raumfüllend) 184; auf Vasen 175; 185 | Inschriften aus Erythrai 197; Zeilen auf Stuckfragment 198
- Insel als Waffe des Poseidon in der Gigantomachie 270
- Inselmarmor 137
- 'Inselsteine' 37; 51 (Pflanzen auf —); 92, 5 (Flügellöwen auf —); 94; 116 (Triton auf —)
- Intagli 197
- Iole 232, 46
- Ionas, Walfisch des — 114
- Ionische Kunst, Centrum der — 154
- Ionische Schrift 163
- Ionischer Tempel bei Mesa (Lesbos) 198, 5
- Isidorus Pelusiota *epist.* lib. III 144: 104
- Isis, Weihung an — auf einem 'Heroenrelief' 27; 29
- Istros, Söhne des — 256
- Italien, ältester griechischer Import in — 91
- Itanos, *Münzen* von — 116, 2; 141, 18
- Jüngling von der Akropolis *St.* 226; 238, 16; — mit Pferd, *Intaglio* 198; — aus dem Ptoon *St.* 136; *Kopf* 238, 4
- Jünglingskopf von der Akropolis 233, 53
- Justinus *Hist.* XXIV 8: 260f.
- Kachrylion, *Vasen* des — 88; 161 (Leagrosvasen); 169 (auf Kypros)
- Kadmos, Hochzeit des — 127
- Kaikosschlacht des Telephos auf dem Pergamenischen Fries und bei Philostratos 253f. Abb.
- Kalamis' Alexikakos 235, 54; Dionysosstatue in Tanagra 114
- Kalasiris 94, 7
- Kalbträger von der Akropolis 137, 7 (Kopf); 238, 7
- Kalkstein attischer 122; Gegenstände aus — 198; Giebelrelief aus — 122
- Kallias' Gesandtschaft 169; — Weihgeschenk 142
- Kallimachos *Hymn.* IV 95f.: 262
- Kalliphon, Epinausimachie, *Gemälde* des — 150
- Kallipygos Hetaere 125f.
- Kalon von Aigina 147
- Kalymnos, *Vasen* aus 197
- Kameel *T.* 197
- Kameiros, *Hormos* aus — 91
- Kampfgruppe auf der Scherbe eines panath. Gefäßes 140 Abb.
- Kampfordner beim Waffendiaulos *Ib.* 105
- Kandelaber eiserner 87
- Kanephore von Paestum 139, 14
- Kandaules 149
- Kannelirung von Säulen auf *Ib.* dargestellt 99
- Kapitell s. Capitell
- Kara-Iissar, *Chalcedon* aus — 197
- Karpathos, Altertümer aus — 196
- Kassel, Apollostatue in — 234f., 51
- καταγραφῆ 157
- κατάγραφος 157, 96
- Kaukasus, Phoenikische Silberschale aus dem — 41

- Kefa, Leute aus dem Lande — im Grab Ramses III 37, 4  
 Κέλλης, fingierter Heroenname 29, 22  
 Kentauren, Schöpfung der griechischen Kunst in Kleinasien 41f.; auf dem Hesiodischen Schild 184; Bäume als Waffen der — 186 (Hesiod. Schild); 186, 1; (Vasen und Goldschmuck); 260  
*Bronze* aus Olympia 41; rehwürgend: *Goldplättchen* aus Rhodos 41; *Thonrelief* aus Rhodos 41  
 Kerameikos, Treiben der vornehmen Jugend im — 160  
 Κερραῖς 154  
 Keres des Hesiodischen Schildes 186f.  
 Kibisis s. Perseus  
 Kimonische Bauhätigkeit 229  
 Kimon von Kleonai 153, 71; 156f.; 167; 175  
 Κίονες im Stadion 103  
 Klapperbleche an Schildrändern 93  
 Klazomenai, Sarkophag aus — 19: 43; 61; 89; 151; 197  
 Kleanthes von Korinth, *Malter* 153  
 Klearchos von Rhegion, *Malter* 153, 71  
 Kleidemos *Fragm.* 24; 281  
 Kleidung auf der *Elfenbeinsitula* in Chiusi 63  
 Kleinasien, keramische Funde in — 61; verschiedene Vasenstile in — 215; Terracottagruppen aus — 199f.  
 Kleinbronzen 141  
 Kleisthenes' Neuordnung 144  
 Klitias 156; 158; 175 s. Françoisvase  
 Klymene, Amazonenname und Name einer Priamos-tochter 173, 17  
 'Knielauf' 278  
 Kodrosschale 165  
 Κόρυμβος s. Κορυμβός 281  
 Komos I. 229, 16; Komosbilder des Epiktetischen Kreises 166; Komos und Hochheitszug auf dem Hesiodischen Schild 186  
 Könige, Buch der — I 15, 27; 190  
 Konon's Bündnis mit Persien 169  
 Kopenhagen, *Vasen* in — 35; 54; 277, 6  
 Kopf, archaisches Schema des Grundrisses 222; attischer Typus auf Vasenbildern 232  
 Kopfschmuck der Sphinx 214  
 Korb an die Lyra angebunden I. 164, 13  
 Korinth, Erfindung des Giebelschmucks in — 154; Gemälde in — 149; Korinthische Pinakes 150; 153; s. übrigen 'Vasen'; Goldschmuck aus — 21; 93; Korinthische Künstlercolonie in Athen 154  
 Kottabosspiel, verschiedene Arten des — 179f.; Kottabosstange und Manes 179; Kottabosvasen 180  
 Krannon, *Relief* von — 24, 5  
 Kranz im Haar des Praxitelischen Hermes? 68  
 Kratinos' *Nomach* 181, 2  
 Krebs-scheeren, Triton mit — am Kopf 116, 2  
 Kreta, Bronzeschild aus — 19; 92, 5; Goldschmuck aus — 55  
 Kreusa s. Klymene  
 Kreusa in Euripides' *Ion* 248  
 Krieger, *Weihrelief* in Palermo 111, 21; *Br.-Statuette* 98  
 Kritios und Nesiotes 106; 141; 147  
 Kriton *Vasnmaler*, Steininschrift eines Weihgeschenks 143  
 Kroton, Didrachmon von — mit granulierten Punkten 188, 20  
 Kuhkopf aus Mykenai 188, 23  
 Kunst und Handwerk 175  
 Kunstforschung im Alterthum, Geschichte der — 148  
 Künstlerinschriften (griechische) italischer Herkunft 72  
 Kupferbergwerke auf Kypros 168, 1  
 Kupferschalen aus Kypros 93  
 Kureten in Chalkis 20  
 Kurzbeinigkeit einiger Figuren des Attalischen Weihgeschenks 82  
 Kykladen, geometrischer Stil auf den — 63  
 Kyme s. Cumae  
 ζώνων 280f.  
 Kyprien 258  
 Kypros, Mischkunst auf — 94; attischer Handel auf — 159; 169; Funde: *Chalkiden* aus Knodara 91; Eiserner *Kumeluber* aus Kurion 87; *Kopf* des jüngeren Drusus aus Kyrenia 197; *Schale* von Kurion 89; *Schmuckgegenstände* 38; 85f.; 93, 1; *Vasen* 35; 37, 6; 80; 168f.  
 Kypseloslade 183f.  
 Kyrene, Zickzackornament in — 54 s. 'Vasen'  
 Kyzikos, Wappen von — 101; Elektron-tater von — 101; Nachbildung athenischer Statuen auf Münzen von — 106f.  
 Laches als Lieblingsname auf Vasen 164  
 Lamprai, Grabmal von — 149, 17  
 Lanuvium, Vordertheil eines marmornen Pferdes aus — 106  
 Lapidarsprachegebrauch, metrischer und prosaischer 146  
 Lapithen und Kentauren auf dem Hesiodischen Schild 184  
 Larnax der Auge 245 (auf dem *Tikphogrys*); 246 (auf einer *Br.-Münze* von Elaia)  
 Lasos von Hermione 147; 158



- λάραι beim Kottabosspiel 180  
 Laufende Figuren in der ältesten Kunst 191; 278  
 Leagros, Name des Leagros auf Vasen 160f.  
 Lecyier Relief 239, 1 (jetzt Liechtenstein)  
 Leichenfeier auf der chiusiner *Elfenbeinsitula* 62, 22  
 Lekythen 239f.  
 Lelantischer Krieg 151, 61  
 Lemnos, Philoktetes des Parrhasios in — 14f.  
 Leokrates in einem Epigramm 161  
 Lesbos, Mykenische Bügelkanne aus Sigri 204, 2;  
 Ruine 'ς τῇ Μάνα 198, 7; Ionischer Tempel bei  
 Mesa 198, 3  
 Lesende Frau, *Intaglio* 197  
 Leuchter von Cortona 189  
 Leukippidenvase 271f.  
 Leyden, *Rf. Schale* in — 99a  
 Liechtenstein, Relief der Sammlung — 239, 1  
 Linearperspective 157  
 Lippen, herabhängende in der Sculptur des  
 5. Jahrh. 218  
 Löcher bei Bronzen 133f.  
 London Brit. Mus. Erwerbungen 1886: 196f. |  
*Statuen*: Apollon 234 | *Br.-Statuette*: 13f. Abb. |  
*Sirisbronzen* 15; 18 | *Vasen*: Alabastron aus Ky-  
 pros mit Künstlernamen 145; Untertheil einer V.  
 in Form einer arch. weibl. Büste 197; Oinochoe  
 aus Rhodos 100 Abb.; Gefäß mit senkrechtem  
 Schlitz im Nacken 197 | 'Frühattische' bezw.  
 Phaleron-Gefäße 37; 47f.; 50 Abb. | Dionysos-  
 kind, Übergabe des — an die Nymphen 173;  
 Giganten 268; Hypnos und Thanatos 276; Midas  
 und Seilenos 112  
 Lötthung bei Bronzen 98  
 Lotosblüten und Knospen 62; 90 s. übrigens  
 'Vasendecoration'  
 Löwen in der ältesten Kunst 35; 40; 85; 183 s.  
 übrigens Vasendecoration | Kleine liegende —  
 aus Silber und Smalt 93, 6; *Intagli* 197f. | Löwen  
 und Eber auf dem Hesiodischen Schild 186  
 'Löwenbändiger' 21; 94, 8; 197  
 Löwenjäger auf dem Mykenischen Dolch 186  
 Löwenkappe 81  
 Löwenkopf des Phobos 183  
 Löwin den Telephos nährend auf dem Pergamen.  
*Fries* 246  
 Lukianos Hetaerendialoge 4, 10: 160, 111; conviv.  
 13: 31; sat. epist. 24: 13  
 Luku, Relief aus — 108, 4  
 Lykinos, Erstlingswerk des — 142  
 Lykophron 1248: 259, 9; 1334: 256, 6  
 Lyrikerbruchstück auf einer Vase 162  
 Lyseasstele 150; 158; 228  
 Lysias, gegen Alkibiades I 39: 161, 119  
 Lysimache, Statue der Athenapriesterin 220, 16  
 Lysippinschriften späte 72  
 Machaon S. d. Asklepios 253  
 Macander-Ornament 90; 138 s. übrigens Vasen-  
 decoration  
 Magnesia, Schlacht bei — 259  
 Malerei, Geschichte der — 118; 148f.; 153, 74;  
 168f.; 175  
 Malerische Verwertung der Metalle und des El-  
 fenbeins 188  
 Malta, Bronzestempel aus — 196  
 Mandrokles, Votivbild des — 150  
 Manes und Kottabosstange 179f.; Ursprung und  
 Bedeutung 181; *Bronze* des Berl. Mus. 179 Abb.  
 Mann stehender zwischen zwei aufrechtstehenden  
 Löwen auf Gold- und Elfenbeinschmuck 94; —  
 zwei fabelhafte Ungeheuer bändigend, auf 'In-  
 selsteinen' 94  
 Marion, Nekropole bei — auf Kypros 168  
 Marmor Erwerbungen des Berl. Mus. 1886: 198;  
 des Brit. Mus. 1886: 196f.  
*Basen*: Basis des Euthykartides (Delos) 144,  
 2; | Columna Naniana 151 | Pfeiler (Abakos) mit  
 der Inschrift des Antenor (Akropolis) 135; —  
 mit der Inschrift des Euphronios (ebenda) 144  
 — des Kriton (ebenda) 143; — des Mnesiades  
 (ebenda) 145; — des Onatas (ebenda) 143, 22;  
 Pfeiler-Capitell (ebenda) 140 | Uncannelirte Säule  
 (Akropolis) 219; Capitelle (ebenda) 219, 12 |  
 Reliefs in der Basis der Burghesischen Ama-  
 zonengruppe 77, 2 | *Bildhauer* von Peisistratos  
 nach Athen gerufen 147 | *Block* mit dem Relief  
 einer Schlange (Halikarnassos) 32, 29 | *Disk*  
 190 | *Giebelsculpturen*: von Aigina 102; 136, 4  
 (Athena) | von Athen 122; 141; 222 (alter  
 Athenatempel); 169f.; 226 (Parthenon); von  
 Olympia 122, 21; 170, 8; 223; 226 | *Hermenpfeiler*  
 von Sigeion 151, 63 | *Inscrip*ten der Töpfer 135  
 — 146 | *Köpfe*: Alexanderköpfe 81; Apollonkopf  
 vom Olympieion 227; 233, 53; hocharchaischer  
 Kopf in Rom 139, 13; — des M. Brutus 197; — des  
 jüngeren Drusus 197; Jünglingskopf von der  
 Akropolis ('olympischer') 233, 53; — vom Ptoion  
 224; 227; Samischer Kopf von der Akropolis  
 224 s. übrigens *Statuen* | *Malerei* auf Marmor 217 |  
*Plastik*, Aufblühen der — in Athen 158 | *Plinthe*  
 mit l. Fuß einer Copie der Parthenos 198, 4 |  
*Reliefs* 121, 14 | Flechtband 198 | *Friese* in  
 Athen: 124; 176f.; 220, 14; 223; 226; 232 |  
 — von Halikarnassos: 78; 80 | — von Perga-  
 mon: 79; 262; 269 (Gigantomachie); 244f.

- (Telephos) | — von Phigalia 177 | — von Trysa (Gjölbaschi) 171 | Niobidenrelief in Petersburg 172 | *Grabsteine*: 108; 120; 123; 196; 276 | — in Aigina 24; in Athen (Akropolis) 26, 10; (C. M.) 32, 29; 140, 17 (von Lamptraï); in Bologna 185, 10; aus Korinth 173, 17 | — des Glaukias und der Eubule 119; — des Lyseas 228 | — mit dem Schema des gelagerten Mannes 25, 7; 30 | Mittelakroter der Stelen 71 | 'Charonrelief' von Hagia Triada 26 | *Metopen* 121; 123 f.; 167; 177 f.; 226 | *Sarkophage*: Amazonen- S. 85, 31; 254, 3; Amendolasarkophag 85, 31; Peleus- S. 127; Phaeton-S. 174, 18 | *Säulenreliefs* vom alten Tempel in Ephesos 121, 14 | Pinaxartige *Tafeln* 25; 151 | Stackelberg'scher *Thron* 140 | Etr. *Urnen* (Philoktetes) 16 | *Votivreliefs*: Artemisrelief von Krannon 24, 5; Asklepiosreliefs 107 Abb. (V. Albani); 108, 4 (in Athen); 111, 23 Abb. (von Epidauros); 109, 6 (im Vatican); Römischer Cippus in Mailand 32, 30; *Heroenreliefs* (u. 'Totdenkmale'): in Athen 24, 6; 26; 27, 12; 29; in Berlin 29, 22; boiotisches 24 f.; in Florenz 27; 29; in Palermo 111, 21; in Paris 27; 29; in Rom 109 Abb. (V. Albani); 110, 20 (Privatbesitz); 27; 110 (Mus. Torlonia); aus Sparta 28, 16; aus Südrufland 28, 16; in Theben 110; in Triest 27; 111, 21 | 'Ikariosreliefs' 27; Schauspielrelief im Peiraieus 27; Theseusrelief im Louvre 110 | Votivrelief mit Darstellung eines Pinaxträgers 152, 65 | *Votivträger* 23 f. | 'Eleusinisches Relief' 226; 226, 32; 'Heraklesrelief' von der Akropolis 226 | *Statuen*: Amazone (vom Attalischen Weihgeschenk in Neapel) 81; (vom Pferd sinkend in Neapel) 83; (geschleifte in Rom, Pal. Borghese) 81; Amazonengruppe in Villa Borghese 77 f. Taf. 7; Apollon aus dem athen. Theater 223; 226; 226, 33; 233, 33; 234 Abb.; — vom Belvedere 96; 260 f.; — in Cassel 235, 51; — von Orchomenos 97; 224; — vom Ptoion 224; — Steinhäuser 262; — von Tenca 224, 25 | Asklepios (u. Hygieia) in Florenz (Uffizien) 190; in Rom (Pal. Barberini und Vatikan) 109 | Attalisches Weihgeschenk 82 f. | Diskobol (Massimi) 236; (Myronischer) 101, 21 | archaische Frauengestalten von der Akropolis ('Spesfiguren') 136; 136, 4 (Statuette); 137 f. (Antenorstatue); 216 f. Taf. 14; 219 f.; 221 f. Taf. 13 | Galliergruppe Ludovisi 83 | Gespann aus Pergamon 79 | Harmodios 141 Taf. 10; 223; 226 s. übrigens Tyrannenmörder | Hermes des Praxiteles 66 f. | 'Inopos' 81 | Jüngling von der Akropolis 226; vom Ptoion 136; 139 | Kalbträger 137, 7 | Krieger aus Delos 82, 20 | 'Melpomene' 173 | Nike des Archermos 139; 224; — des Paionios 139 | Parthenos, Copie der — s. *Plinthe* | 'Penelope' des Vatikan 171 | Pferd, Vordertheil eines — 196 | Samische Marmorstatuen auf der Akropolis 147, 41 | Sandalenbinder (Akropolis) 101, 24 | Satyrn, hockende im Vatikan 81; in Villa Albani 81 | 'Theseus' vom Parthenongiebel 225 | Tyrannenmörder 106 f.; 141 | 'Venus' Kallipygos 125 | *Stiefel* 197 | *Stücktechnik* in der altattischen Marmorplastik 138, 9 | *Torsen*: in London (Brit. Mus.) Eros den Bogen spannend 196; in Rom (Pal. Valentini) 101, 24 Maske mit langem Haar 88 Taf. 8, 5 ἐπὶ τῶν πλάττων, Anziehen der Sehne — 278 Matrensa, Grab von — 63, 25 Matris' Enkomion auf Herakles 258 Maussoleum, Friesreliefs vom — 124, 27; Pferdebildung am — 78; 80 Megakles, Ostrakon des — 161; auf Vasen und Pinax 161 Megarer-Schatzhaus in Olympia 122 f.; 270 Megaris in der arch. Kunstentwicklung 155 Medusa Rondanini 183, 5 Meidias-*Vase* 273 Melier, Inschrift eines — in Olympia 51, 63 Melische Nymphen bei Hesiod 267 Melos, *Terracotten* von — 171; 183; *Vasen* von — 151; 215; 269; 'Melische' Vasen s. u. 'Vasen' 'Melpomene', Motiv der — 173 Memnon, Heros 30, 24 Menelaos 'im Finsternen tappend?' *Ih.* 100; — und Helena der Iliupersis 120, 9 (auf einer *Metope* von Selinus); 177 (auf zwei *Parthenonmetopen* und einem *Vasenbild*); — bei der Heilung des Telephos 251 (*Pergam. Fries*) | 'Menelaos' kopf des Vatikan 16 Menidi, Vasenfunde des Kuppelgrabs von — 64 Meniskos 139; 141 Mesa (Lesbos), ion. Tempel bei — 198, 5 Messer eisernes 87 Meßstab und Zirkel im Gebrauch der alten Künstler 223 Metallarbeiten mykenischer Epoche 37 | — platten, Bekleidung einzelner Bautheile mit — 124 | — relief 120, 14 — stil 57, 19; Nachahmung des — 55 | — technik archaische 187 f.; Nachahmung in der Marmorsculptur 218 | — zusätze an Marmorstatuen 139 μετέπη Erklärung des Wortes 121, 15 Metopen, Entstehung der — 121 (offene?) Metopenrelief 119, 4; 121, 11; 124 Midas auf *Münzen* von Prynnessos 112; auf *Vasen* 112 f. Mikon's Argonautenbild 170; Theseusbild 167



- Milet als Centrum ionischer Kunst 155  
 Minotauros-Kampf, ältestes Schema des — 21 f.  
 Mittelakroterien der Marmorstelen 71  
 Mnesiades? *Vasenmaler* 145; 280  
 Modell eines Zweigespannes von Blei 196  
 Moiren auf dem Hesiodischen Schild 185  
 Monochrome Malerei 151  
 Moschophoros 22, 10  
 München: Medusa Rondanini 183, 5; *Vase* 49, 1n  
 Munychos auf der Neapeler Amazonenvase 173, 17  
 Münzen 246 (Elaia *Br.*); 89 (Halikarnassos); 116, 2; 141, 1s (Itanos); 17 (Lamia); 112 (Prymnessos); 96 (Syrakus); 114 (Tanagra)  
 Muschelkalk attischer 122  
 Muschellampen 87  
 Muscheltrompete 116, 2  
 Musterung des Gewandes der Statue des Antenor 138  
 Mykenai Funde von —: *Dolchklingen* 185 f.; 188; *Formsteine* 37; *gold. Knöpfe* 39; *gold. Kuhkopf* 118, 23; *Ornamente* 189; *Goldplatte* mit Stierkopf 63, 25; *Schlange* 188, 20 | *Vn.* 23; 102, 25; 204, 1 s. übrigen 'Vasen' | Monumente aus der Zeit nach den Schachtgräbern 38  
 — Heraion bei — 23  
 Mykenische Periode u. s. w. 33, 1; — und Phoinikisches 37, 6; Ornamentik 48; 54; 62; 212 s. übrigen 'Vasen'; Tracht 63, 24  
 Myrina, *keramische* Funde aus — 61; *Beckengriff* mit gestempeltm weiblichem Kopf 202, 7  
 Myron's *Diskobol* 101, 24; *Gruppe der Athena und des Marsyas* 193; *Satyr* 195 (Motiv des — auf *Vasen*) | Myronischer Kopftypus 238  
 Mysische Frauen in der Schlacht 255  
 Mythische Erklärung der Tuxschen *Br.-Statuette* 95  
 Mythologische Darstellungen 62; 65; 167; 191 | Fehlen auf 'Frühattischen' *Vn.* 59  
 Nachbildungen von Kunstwerken auf *Münzen* 106 f.  
 Nacheuripideische Dichter 247  
 Nadel silberne 87  
 Naikos 123  
 Namen der Kentauren und Lapithen auf dem Hesiodischen Schild 184 f.  
 Naniana Columna 142; 151  
 Nasenwurzel Theilungspunkt in der Kopfproportion 228  
 Naukratis 155; *Funde* 196; Kyrenäische *Schale* 215; melische *Vasen* 215; rhodische *Vasenmaler* 214 f.  
 Neandria (Troas), *Br.-Scheibe* aus — 203, 2  
 Neanthes von Kyzikos bei Eustath. zur *Odyss.* ζ 305; 110, 18  
 Neapel als Fälschungsort 239, 1; Museo Nazionale: *Sculpturen*: Tyrannenmörder 141; Kopf des Harmodios Taf. 10; Venus Kallipygos 125 | *Vase*: 113 Abb. (Silens Gefangennahme); 125 Abb. (Hetaere Kallipygos); 173, 17 (Amazonenvase); 269 (Giganteneimer); 205, 2 (Glaskanne)  
 Nearchos, *Vasenmaler* 135; 142; 146; *Liebblingsname* 146  
 Negerkopf 197  
 νεκρόσις, Beziehung der Heroenmahle auf die — 27  
 Nemesis von Rhamnus 30, 24  
 Nepos bei Plinius in der Malergeschichte 153  
 Nesiades *Vasenmaler*? 145  
 Nesiotos s. Kritios 141  
 Nesiotische Kunst 224 f.  
 Nestor bei der Heilung des Telephos (auf dem *Pergam. Fries*) 251  
 Nike-Gestalten archaische 139  
 — des Archermos 139; 224; 238, 1  
 — an einem *Italsäulencapitell* 198, 1  
 Niketempel, Fries am — 124  
 Nimrud, *Br.-Schalen* von — 191, 30  
 Niobidendarstellungen 172; archaische — *Vase* in Corneto 275 f.; — Krater aus Orvieto 170; 174; — *relief* in Petersburg 172  
 Nireus tödtet die Hiera in der Kaikoschlacht 255  
 Normaleintheilung des Gesichtes 225  
 Obolos in der Hand des Verstorbenen *Vb.* 241  
 Ochsenkopf *Z.* 197; — Köpfe aus Blei 205, 3  
 Odysseus, Formen des Namens 171 | eine Schopfung Polygnots 173 | *νῆπις* 171; auf Ogygia 17; bei der Heilung des Telephos und sonst auf dem Pergam. Fries 251; 253; vom Widder getragen 62; 196  
 Ohren, Form der — an altattischen Köpfen 222 f. — hochsitzend 218  
 Ohrgehänge 87 Taf. 8, 3; 93; 139  
 Oinomaos des Olympischen Ostgiebels 170, 8  
 Oltos und Euxitheos, Leagros auf Vasen des — 161  
 Olympia, *Heraion* 123; Akroter vom — 54; Herakopf aus Mergelkalk 223 | *Megarer-Schatzhaus* 122; Giebel 270 | *Zeustempel*: Giebelsculpturen 223; 233, 53; 234, 53; 238 s. Oinomaos | *Bronzefunde*: 19; 36; 90; 93; 95; 98 | *Terracotten* 202 | Tempel der Artemis Alpheionia bei — 153 | Stadion zu — 102 f. | Statue des Hoplitodromen Damaretos zu — 102

- Olympieion zu Athen, Apollokopf gefunden beim — 227; 238, 27
- Olympiodoros (und Leagros) 163
- ἐπὶ τὸν ὤμῳ, Anziehen der Sehne — 278
- Omphalos neben Asklepios 109
- Onatas 147; Werk des — 143, 22
- Onesilas, Aufstand des — 169
- Orchomenos, Apollon von — 224
- Orest und Telephos 245
- Orvieto, Niobidenkrater aus — 170
- Ostraka 161
- Ovid, *Metamorph.* XIII 685 f.: 191
- Pacuvius' *Atalante* 247; *Chryseis* *ibid.*
- Paestum, Kanephore aus — *Br.* 139, 11; 220, 13
- Paionios, Nike des — 139
- Palaeographie der Vasen 175
- Palast mit Schilden decorirt 176, 190
- Palermo, *Weihrelief* in — 113, 21; *cf. Vase* in — 112
- Palmbaum 92, 1 (*Goldschmuck*): 197 (*Perrillon-fragment*)
- Palmetten 38; 92 f.; 240 s. übrigens 'Vasen-decoration'
- Panaitios-Vasen 162 f.
- Panathenäische Amphora, Scherben einer — 140 Abb.
- Panathenacnopfer 176, 151, 64
- Pandoras Diadem bei Hesiodos 191
- Papposilen 27
- Paramythia, *Bronzen* aus — 13
- Paris, Louvre *Sculpturen*: 27; 29 (Fooltenmahl); 110 (Theseusrelief) | *Bronzen*: 37 f. (Phoinik. *Platte*): 213 (*Rel.* mit Venus Victrix) | *Terra-cotta*-Idol aus Tanagra 116 | Giganten-*Vase* aus Melos 269; Tityos-Vase 277 f.
- Paris-Urteil auf einem (modernem?) Cameo 126
- Paros, 'Spesfiguren' von — 147
- Parisch-thasisches Alphabet 171
- Parrhasios, Philoktetes des — 14 f.
- Parthenion 247
- Parthenon, Stirnziegel des alten — 183, 3; — Bau 229; Ausgrabungen an der Ostseite 216; 229; *Sculpturen*: 177; 216; *Fries*: 96, 3; 124; 169 f. (Übereinstimmungen von *V.-Bildern* mit dem —); 223; 226; 232; 238, 22-24; *Giebel*: 225 Abb.; 238, 17 (Kopf des 'Theseus'); *Metopen*: 177 (Menelaos und Helena); 226
- Parthenopaios und Telephos 247
- Parthenos, Kopftypus der — 233; Amazonomachie des Schildes der — 169; *Copie* der — 198, 4
- 'Pasiades' *Vasennaker* 169; 176, 22; 280
- Patroklos' Verwundung in der Kaikosschlacht 258
- Pausanias I 4: 261, 7; I 18, 1: 274; I 22, 6; I 27, 6; I 28, 1: 149, 30; I 27, 1: 120, 16; II 27, 3: 149; III 18, 19: 116; III 18, 11: 22; III 18, 13: 279; III 26, 9: 253, 3; III 26, 10: 258; V 25, 2: 83, 21; VI 4, 1: 133, 71; VI 10, 1: 102, 26; VII 20, 6: 260, 4; VII 26, 3: 154, 53; IX 20, 1: 114 f.; X 2, 6: 187, 15; X 4, 10: 29, 22; X 11, 1: 83, 21; X 15, 2: 260, 4; X 19, 1: 190, 26; X 23: 261, 7; X 25: 172; X 27 f.: 176; X 28, 8: 250; X 30, 3: 174, 18; X 30: 179; X 32, 9: 243, 8
- Pausias Eros des — 140, 50
- Payne-Knight, Bronzen der Sammlung — 13
- Peiraieus, 'Heroenmahl' aus der Nekropole des — 26
- Peisistratos, Zeit des — 223; Umschwung im Proportions-system und in der Vasenmalerei (vgl. 233) | Altar des — 147 Athenatempel auf der Akropolis 122; 141 | Name verpönt 165, Peisistratischer Hof 146; 166; 281
- Peleus und Thetis 62, 22; 271 (*Vn.*); 127 (*Sarkophag.*)
- Peloponnes Einwirkung der — auf Baukunst und Bildnerei in Mittelgriechenland 155, 86
- Pelops' Flügelpferde an der Kypseloslade 185
- Penelope, Pelygnotischer Typus auf die *Statue* und das *Vn.-Bild* übertragen 171
- Pentelischer Marmor 107
- Penthesileia 259
- Peplos ionisirender 138
- Pergamon, Altar von — 79; 262; 269 (Gigantenfries); 244 f. (Telephosfries) | Asklepieion bei — 255 | Gespann aus — 79 | Lokalsage 258 | Reich 258 f. | Pergamon und Rhodos während des Syrischen Kriegs 259
- περὶ ἑστέρων (Silbernum), Beziehung der 'Heroenmahl' auf das — 27 f.
- Perser, Spuren der — auf der Akropolis 229
- Perserkönig 176, 174
- Perseus und die Gorgonen 22; 65; 184; 191; (auf dem Hesiodischen Schild) 189 | Kibisis 186; geflügelte Sanhalen 185; mit dem Schwert 186, 14; Kopf des — *Intaglio* 198
- Perspective in der antiken Malerei 157
- Perugia, *Bronzen* in — 179; 181, 2; 183, 6
- Petersburg, Antiken in —: *Bronzschm.* mit goldenem Kranz 276, 3; Niobidenrelief 172; Telephos' Verwundung 176, 250 | Apollo Stroganoff 260; 264
- Petronius 136: 243, 8
- Phidias 99; 135 f.; 151 f.
- Phidias von der Akropolis 139 f.



- Pferde Bildung der — 78f.; 232; Pferdebüste statt des Pferdes auf Heroenmahlen 24 | Vordertheil eines Wagenpferdes aus Marmor 196; Br.-Pferd aus Olympia 36; *Intagli* 197f.
- Pferdekopf beiderseits auf einer sf. Amphora aus dem Grabhügel des Aristion und auf anderen Vasen 276
- Pflanzen auf 'Inselsteinen' 37; 51; auf phönikischen Arbeiten 37, 6; auf Vasen 36
- Phaeton-Sarkophag 174, 18
- phalerae 203
- Phaleron, Vasenfunde in — 33, 2; 47, 15; 50f.; 64; 152; 276 u. ö.
- Pheidias 153, 74; 170; 177 | Frauentypus 233; Pferdebildung 78; Standmotiv 170; Zeus 263
- 'Phialai Emblemata für —' 203
- Phigalia, Fries von — 177
- Philochoros' euhemeristische Deutung des Minotauros-Mythos 22
- Philokles von Aegypten, *Maler* 149
- Philoktetes 14f. Br. Taf. 1; — des Parrhasios 14f.; — des Pythagoras ('claudicans') 14; 16
- Philostratos' *Ikroikos* II 15: 255; II 17: 256; — Schilderung der Kaikosschlacht nach Pergam. Quelle 257f.
- Philtias, Vasenmaler 158, 102; 161
- Phineus 187, 15
- Phobos (Hesiod. Schild) 183
- Phoiniker des Kadmos 21, 6
- Phoinikische Kunstindustrie 94; *Bronzeplatte* 37, 6 | *Kästchen* *ibid.* | *Silberschale* 41 | Mischbildung eines thierhaltenden Dämon auf phoin. und kypr. Monumenten 91 | Phoiniko-ägyptische Monumente mit Strahlenornament 40 | Phoinikisches und Mykenisches 37, 6
- Phokaia, Keramische Funde in — 61
- φάρμακ; 149, 50
- Phrygische Kleidung, Jüngling in — *Sk.* 127
- Pinakes von der Akropolis (polychromer vorpersischer mit dem nachträglich getilgten Namen des Megakles) 149f.; 152, 69; 154; 161; 229; aus Eleusis (archaischer mit der Gigantomachie) 155, 86; 270 | Korinthische 150; Pinax des Timonidas 149 | Aufstellung der — auf Pfeilern und Säulen 51; 143, 22; 152, 65 (auf einem Weihrelief)
- Pindar *Olymf.* I 41: 184, 9; I 88: 185, 11; VIII 51: 184, 9
- Planetensystem u. a. auf scheibenförmiger *Terracottaform* 202, 5
- Plastik Vorpersische in Attika 159; am Hesiodischen Schild 189; Verbindung mit eingeleger Arbeit *ibid.*
- Plastinx beim Kottabos 180f.
- Plataiai, Polygnots Freiemord-Bild in — 171
- Platon *Soph.* p. 246A: 265; *Polit.* III p. 414F: 266
- Plautus *Aulularia* 395 (II 8, 24): 261, 6; *Trinummus* 1011: 182
- Plinius *nat. hist.* VII 205: 153, 74; IX 11: 114, 1; XXXIV 76: 220, 16; XXXIV 88: 85, 34; XXXV 15 u. 17: 150; XXXV 60: 153, 74; XXXV 98: 85, 34; XXXV 139: 178; XXXVI 15: 153, 74; Älteste Malergeschichte bei — 148f.
- Plutarchos *Nik.* 11: 166, 144; *Solon.* 24: 154, 79; *Thes.* 5: 20; 19: 22
- Pluton und Kore, *Relief* mit Weihung an — 27, 13
- Poikile, Amazonenbild in der Stoa — 170
- Poimandros, Ahnherr der Tanagraier 117
- Polemons kunstgeschichtliche Werke 149; *Fragm.* 15: 149, 50
- Polis tis Chrysokou (Kypros), Nekropole bei — 85: 168
- Poliziano Angelo 72
- Pollux I, 8: 110, 18
- Polychromie in der Sculptur 138; 217; 221
- Polydeukion, Heros 30, 21
- Polygnotos, Beginn der Malerei mit — nach Theophrast 153, 74; 158; *Werke*: Freiemord 171; Schöpfung des Odysseus-Typus 173 | Leukippidenraub 274 | Unterweltbild 173, 18; Dämon Eurynomos 186 | Neue Stoffe aus Vasenbildern gewonnen über die schriftliche Überlieferung hinaus 173 | Abweichungen vom Epos 172 | Ethos 176; Motive 167; 170 | Verhältniß der Vasenbilder zu Polygnot 154; 162; 167; 173; 175f.
- Polykleitos' Kanon 223; Proportionsregeln 226; Proportionen der Köpfe 228; Polykleitischer Kopf in Smyrna 238, 28
- Pompeji, Casa del Naviglio Reg. VI ins. 10 n. 11: 66
- Porphyrios *antr. nymph.* c 6: 110, 15
- Porzellan N. E. des Brit. Mus. 197
- Poseidippos bei Athen IX 376f.: 266
- Poseidon einen Fisch haltend bei der Athena-geburt 153
- Postamente hohe 136
- Prachtschilde als Weihgeschenke 190
- Praeneste, Funde von — 21; 90 (*Goldsachen*); 91 (*Silberciste*); 92 (*Elfenbein und Bronze*); 183, 6 (*silberner Krater*)
- Pratinas von Phlius 147; 158
- Praxiteles, Hermes des 66f.
- πρεσβεία auf I.-Bildern 172
- Priapische Figur 13; 15
- Priesterin oder Göttin? die arch. Frauengestalten von der Akropolis 220

- Primitive *Terracotten* aus der Gegend von Pergamon 202, 8 Abb.
- Profilansicht in der Malerei 157: — bildung des Auges 157: — stellung der Füße bei Vorderansicht 120; — zeichnung eines Frauenkopfs bei rf. 'Deckziegelu' 70
- Projection 157
- Proportionen 219; 220, 14 (Verhältniß von Fußlänge und Kopfgröße); 223 (— des Gesichts) Historische Entwicklung in der Durchführung der — 223f.; 224 (Chiotische Kunstschule); 224f. (Blütezeit der nesiotischen Kunst); 225 (attische Kunst); 226 (Umwandlung zu Pheidias' Zeit); 227f. (Nachahmung)
- Prometheus *Ih.* 152; — und *Ag. Ih.* 65
- Propyläen, Vorpersische Gemälde in den — 149
- Protesilaos in der Telephossage bei Philostratos 257
- Protomachos Heroenname? 29, 22
- Protome plastische in Gestalt eines Frauenkopfes bei sf. 'Deckziegelu' 70
- Prymnessos, *Münzen* von — 112
- Pseudocacretanische Vasenmalerei 42; 49
- Ptolemaios Philad. und Apollon bei Kallimachos 262
- Ptoon, Köpfe vom — 136; 139; 224; 227; 238, 3; 4; 26
- Pubes, Gestalt der — 106
- Punktreihen, Ornament aus versetzt unter einander gestellten — 275
- Pupillen in silbernen Augäpfeln durch scharfe runde Einbohrungen hergestellt 133
- Puzzioli Gefäß aus — 197
- Pythagoras' 'claudicans' 14; 16
- Quastengürtel assyrische 93
- Quintilianus *Instit. or.* XII 10, 3: 153, 71
- Ramses III Grab des — 37, 6
- Rebstock in der Kaikosschlacht 249
- Redware 63, 25; 184
- Reiter auf Vasen 275; 277, 3; — auf dem Sockel attischer Grabsteine 277
- Reiterfiguren, Art des Sitzes bei — 78, 6
- Reiterheros, *Reliefs* des — 27 s. 'Heroenreliefs'
- Relief, Entwicklungsgeschichte des — 118f.
- Relief-Giebel 122f.; — Vasen (rote) 184; Relief-artige Composition antiker Gruppen 83
- Renaissance, Pferdetypos der — 79; Relief-fassaden 122
- Restauration wertvoller Kunstwerke nach den Perserkriegen 149
- Rhodos, Argiver von — 64, 26; Rhodos und Chalkis 64, 26; — und Pergamon 259 | *Funde*: 41 (*Goldplättchen* u. *Thonrelief*); 62, 21 (*Zweikampfsteller* aus Kameiros); 100 Abb. (*Oinochoe*); 197 (*Marmorstößel* und *Gefäß in Büstenform*) | *Ornamentik* 54; 61; 215, 10 s. übrigens 'Vasendecoration'
- Ringförmiges Gefäß 56
- Rom Pal. Spada, Fassade des — 122, 20 | Antiken in —: Villa Albani 81 (Satyrn); 107f. Abb. (*Reliefs*); 127 (*Sk.*) Pal. Barberini 109 (Gruppe des Asklepios und der Hygieia) | Diocletiansthermen: 192 (Faustkämpfer *Br.-Sta.*) Mus. Capitolino: Relief mit Flügelpferden *T.* 185, 10 | Privatbesitz: Heroenrelief 111, 20 | Pal. Sciarra: Jüngling *Br.-Sta.* 134, 1 | Mus. Torlonia: Relief 110 | Pal. Valentini: Torso 101, 21 | Vatikan *Sculpturen*: Apoll vom Belvedere 260f.; hocharchaischer Kopf der Galleria geografica 139, 13; Asklepios und Hygieia (*Gruppe* u. *Relief*) 108, 6; Menelaoskopf 16; *Vn.* 113f. (Midas); 167; 177f. (Helenä); 170; 176 (Dionysos und Papposilen); 191
- Roma auf einem Votivcippus des Aesculap 32, 30
- Rosetten als Füllornamente 184
- 'Rofs'sche Scherbe' von der Akropolis 159
- Rote Farbe, Anwendung in der ältesten Malerei 151
- Ruder, Triton mit — 116, 2 *Br.*
- Rundreliefs vergoldete von Br. oder Silber aus Syrien 203
- Ruvo Eimer aus — 269
- Salamis 168f.; (auf Kypros) | Schlacht bei — 164
- Salomon's Libanonhaus 190
- Samier, Schlachtschiffe der — 151, 61; Weihgeschenk der — im Heraion 64, 26
- 'Samische' Schale aus Alexandria 197: — Statuen von der Akropolis 147, 41; 224
- Samos, Farbengefäß aus — 197; Glasaryballos aus — 197; Silensmaske aus — *T.* 197
- Sandalenbinden 101, 21; 169f.
- Sandalen geflügelte des Perseus 185; — silberne? einer *Br.-Statuette* 34
- Sappho *Frag.* 25; 162, 121; 118; 220, 16
- Sardonix-*Intagli* 197f. s. übrigens Gemmen
- Sarkophage gemalte *Terracotta*- aus Klazomenai 19; 89f.; 197; marmorne s. u. Marmor
- Satyrn tragend 81 *St.*; Satyr mit dem Dionysoskinde *Hg.* 66f. Taf. 6
- Säule uncannelirte als *Basis* 219 Abb.; Säulen als Träger von *Vasen* oder *Pinakes* 51
- Säuleninschriften 148; — *reliefs* 121, 14
- ~~Samos~~ von Samos 149f.



- Schachbrettmuster des geometrischen Stils 275  
s. übrigens Vasendecoration
- Shadow 'Polyklet' 223 u. ö.
- Schalenmaler, Zeit der großen attischen — 232
- Schapers Restauration des Praxitelischen Hermes 68
- Schattirung bei Polygnot 176
- Schauspieler-Relief 27
- Scheiben ornamentierte, *Terracottaformen* 201, 4 u. 5
- Scheiterhaufen des Hephaiston 84
- Schenk der *Heroenmahl* 25
- Schiefer grüner, *Intaglio* von — 198
- Schiff auf dem Relief eines Votivträgers 25
- Schild bronzener aus Kreta 92, 5; — am Arm der Tuxschen Bronze 97 f.; mit vielen Glöckchen 187, 16; aus Kypros 92; aus ornamentiertem Blech 190, 26; Schilde für Salomons Libanonhaus 190; an Palästen und Tempeln 190
- Schildbeschreibung des Hesiod 182 f.; — -Handhaben bei Bronzen 98; — tragende Figuren 98
- Schirmträger *Vb.* 112, 3
- Schlachtdarstellungen der ältesten Kunst 191
- Schlange goldene aus Mykenai 188, 20; — auf dem *Telephosfries* 245 f.
- Schlangen der Gorgonen auf dem Hesiodischen Schilde 183
- Schlangenfüßler auf korinth. Vasen 152, 68
- Schlankheit der Säulen und Pfeiler im Verhältniß zu den von ihnen getragenen Weihgeschenken 139
- Schmuck silberner aus Kypros 85 f. u. ö.
- Schneckenlöckchen über der Stirn 137, 7; 142
- Scholien zu *Demosth.* XIX 249; 29, 22; — zu *Homor* III p. 140 Dind.; 20, 5; — zu *Pindar Nem.* II 19; 31
- Schrift, Chronologie der — 159; Gebrauch und Denkmäler 152; Neuerungen 146
- Schuppenornament der *Firsteckziegel* 70
- Schutzgötter bei Kampfdarstellungen 184
- Schwarzgold 188
- Seeschlacht älteste bezeugte 151, 61
- Seilenos vor Midas 112 f.
- Seilenmaske 197 *T.*
- Seilen knieender im Dionysostheater in Athen 200; Copie in Rom (Brunnenfigur) 201; *Terracotta*-Copie in Berlin 200, 2 Abb.
- Selene aufsteigend *Vb.* 95
- Selinus, älteste *Metopen* von — 14; 89; 118 f.
- Semelespiegel 172
- Semitischer Kopf auf einer Vase aus Myrina und einer aus Phaleron 47; — Legenden 62
- Sepulchrale Kunst, Zusammenhang der Vasen mit der — 276
- Sesto-Calende, Gefäß von — 196
- Side, Münzen von 235, 54
- Sidektes, Heroenname 29, 21
- Sigeion, Hermentpfeiler von — 151, 63; 154
- Silber, Anwendung von — bei Bronzewerken 133; *Augäpfel* eingesetzt 133; mit Silber belegt 13; *Brustcarzen* und *Lippen* 133; *Zähne* 13 | — *ciste* aus Praeneste 91; — *glöckchen* an einem Gürtel 88; — *gürtel* aus Kypros 85 f.; — *krater* aus Praeneste 183, 6; — *ornament* halbmondförmiges 87; — *schalen* kyprische 93; — *schmuck* aus Kypros 85 f.
- Sikyon, Gemälde in — 149
- Simonides von Keos 147; *Epigramm* des — 161
- Sinon und Anchialos auf Polygnots Iliupersisbild 176
- Sirisbronzen in London 15; 18
- Skarabaeus 16; grün. *Jaspis* (Mann mit Löwe kämpfend) 197; *Schw. Stein* (Mann mit zwei Pferden) 197; *Speckst.* (Negerkopf) 197
- Skarabaeusfassung 87, 2
- Sklave an Stelle des Manes beim Kottabos 182; Sklaven durch Kleisthenes in die Bürgerschaft aufgenommen 144
- Smalt, Löwen aus grünem und gelbem — 93, 6
- Smyrna, Polykletischer *Kopf* in — 238, 28; *Modell* eines Zweigespanns (Blei) aus — 196; *Stempel* von Bronze aus — 196
- Soloi (Kypros), attische Vasen in — 168
- Solon 154
- Sonnengott orientalischer 263
- Sophienmoschee (Aja Sophia), Schilde in der — 190
- Sophistik zweite 257
- Sophokles als Dexion 28; Sophokles' *Myser* 244; 245 f.; *Trachinierinnen* 1058 f.; 266
- Sosiasschale 258
- Soter, Heroenname 29, 22
- Spanien, *Goldschmuck* aus — 93
- Spartanische Basis 120, 9
- Speckstein in Skarab-Form, die convexe Seite in Form eines Negerkopfs 197
- Spende, Frau mit der — auf *Heroenreliefs* 110
- 'Spesfiguren' 136 136, 4; Herkunft des Typus von den Inseln 147
- Sphinx geflügelte eine Vase tragend auf *Grabrelief* 196; in Flachrelief auf *Porzellanfragment* 197; Kopfschmuck der — auf einer rhod. Scherbe aus Naukratis, einer mel. Amphora u. a. 214
- Spielsachen 243
- Spina 103
- Spiralen auf einem phoinik. *Armband* aus Kypros 38; auf *Goldsachen* 43; eigener Zierrat in *Glas*-

- Aufs* aus Menidi 43; silberne als *Ohrringe* 87; s. übrigens 'Vasendecoration'
- Spiralbaum auf der chiusiner *Elfenbeinsitula* und einer *Glasplatte* aus Ialysos 62, 21
- Spitzmütze, Kopf mit hoher —, *T.* aus der Gegend von Pergamon 202, s. Abb.
- Stackelberg'scher Thron mit der Nachbildung der Tyrannenmörder 140
- Stadion zu Olympia 103
- Standmotiv des Pheidias 170
- Statue, Darstellung einer — auf einem *Vasenbild* 100 Abb.; 234 Abb.
- Statuen s. 'Bronze' 'Marmor': — berühmte als Vorbilder decorativ benutzter Figuren in Pompeji 68
- Statuenbemalung, Technik der polychromen Vasenbilder bei — 217
- Stein, arch. weibl. Figur aus — von Karpathos 196
- Steinrelief 121, 14
- Stelenrelief 124
- Stempel auf Amphorenhenkel 197; auf *Terracotta*-Beckengriff aus Myrina (Weibl. Kopf) 202, 7; von *Bronze* aus Smyrna 196
- Stempelung von *Silberschmuck* 88; 93, 6
- Stephanos Byz. v. Ἀσχαλῶν: 127; v. Νεχελί: 280 f.
- Sternrosette als Füllung 89
- Stesias 160 f.
- Stesichoros 153; 191; geflügelter Geryoneus 186; *Orestes* 248
- στῆλας ('Reihen') am Hesiodischen Schild 184
- Stierkopf auf einer Myken. *Goldplatte* 63, 25
- στύπαια aus dem Metallstil auf *Vasen* übertragen 188, 20
- Stirnziegel archaischer von der Akropolis 188, 22
- Strabon X p. 447 c: 21, 6; X p. 448 f: 21; X p. 465 c: 20
- Strahlen als Blätter charakterisiert auf aeg. und phoin.-aeg. Monumenten 40; s. übrigens 'Vasendecoration'
- Straufsenzier graviert aus Vulci 63, 28; 91
- Striegel bronzene 87
- Stückbruchstück mit Inschriftrest 198
- Stücktechnik 138, 9
- Suidas v. Βῆς; ἔβδμῶς u. Θῆς; 243, 8
- Syleus, Bestrafung des — auf einer Durisschale 229, 46
- 'Symbolik' (Beschränkung in der Zahl bei Andeutung großer Massen) in der Hesiodischen Schildbeschreibung 186
- Symmetrie, Verdoppelung der — wegen 116
- Symposion auf einem *V.* 125 f. Abb. vgl. 276
- Syrakus, Gräber der Necropoli del fusco zu — 19; Gründung von — 19; Heiligtum der Venus Kallipygos zu — 125; *Münzen* von — 96; *Vasen* von — 18
- Syrien, Kameel aus — *T.* 197; Urheimat des Mäanderbandes 90; Vergoldete Rundreliefs von *Bronze* oder *Silber* aus — 203
- Tanagra, Dionysos des Kalamis in — 114; Triton und Tritonsage 114 f. | *Münzen* von — mit Dionysos und Triton 114; *Terracottaidole* aus — 116; *Vasen* aus — 18 f.; 155, 86
- Tarent, Capitell, Löwenkopf, Reliefbruchstück (alles *Kalkstein*) aus — 198; *Terracotten* aus — 201 f.
- Tarquinius (Corneto), tomba dei cacciatori zu — 186; tomba di Polifemo 187; Nachahmung eines 'Phalerongefäßes' in einem Grabe zu — 44, 13
- Telemachos, Standmotiv des — auf dem Chiusiner Odysseuskrater 171
- Telephanes von Sikyon 150
- Telephos bei Aischylos 248; auf dem Pergamenischen *Fries* 244 f.; Auffindung 244; 246; als Bettler 248; im Brautgemach 245 f. Abb.; Gesichtstypus auf dem *Fries* 250; Heilung 250 Abb.; 252; mit Orest 245 Abb.; und Parthenopaios 247; Reihenfolge der Szenen auf dem *Fries* 252 f.; Söhne 259; Verwundung 249 Abb. | *Telephoshymnen* in Pergamon 258 | — auf Etrusk. *Urnen* 15; 248 | — auf einer *Vase* 248; 250
- Tel Mogdān (Nildelta) *Br.-Statuette* aus — 196
- Tempel, Erfindung des Giebelschmucks 154; mit Schilden geschmückt auf einem *Assyr. Relief* 190
- Tenea, Apollon von — 224, 25
- Teos als Centrum der ionischen Kunst 155
- Terracotten Erwerbungen des Berl. Mus. 199 f.; des Brit. Mus. 197 | Brennlocher der — 133; — *Formen* 201; echte und gefälschte *Gruppen* aus Kleinasien 199; *Terracotten* von Melos 183; *T.*-idole aus Tanagra 116
- Terranuova, Sammlung Navarra zu — 113
- Teuthrania 246
- Teuthras 246
- Θαῦματα der Kaiserzeit 114
- Theben Heimat der *Aspis* Hesiods 191; *Bronzeband* aus — geometrischer Epoche 35; *Hekroenrelief* aus — 110; 110, 29; *Kanne* aus — 53 n. 11; *Krater* 39 Taf. 4
- Themistokles 160
- Theodoros von Samos 147; Basis mit dem Namen des — auf der Akropolis 147, 11
- Theokles und Dontas, *Holzgruppen* von — 123
- Theophrast 153, 71



- Theoxenien 31  
 Therasia, *Scherbe* von — 37  
 Thersandros 249; 258  
 'Theseion', Fries 124; Metopen 167  
 Θησεϊος (Haartracht) 21  
 'Theseus' vom Parthenongiebel 225; Theseusrelief des Louvre 110; Kampf mit der Amazone 140; Raub der Helena 22, 10  
 Thesprotien (Dodona?), *Br.-Statuette* der schreitenden Artemis aus — 204, 3  
 Thetis' Hochzeit *Sk.* 127  
 Thierreihen auf der chiusiner Situla 62 s. übriges 'Vasendecoration'  
 Thongegenstände vgl. Terracotten; — modell 134; — reliefs 171; 240, 1; — stempel mit Intaglio 197; — verkleidung des Holzgebälks der ältesten dorischen Bauten 71  
 Thronende Gestalt, Spende dargereicht einer —, *Votivrelief* in Triest 111, 21  
 Thukydides I 51: 162; V 11: 29, 22; Thukydides' Datum der ersten Seeschlacht 151, 16  
 Thunfisch Wappen von Kyzikos 101  
 Θύσανοι an der Aegis 92; am Gürtel 92f.  
 Tiber, *Bronzenadeln* aus dem — 196  
 Timokles bei Athenaios VI 224a: 266  
 Timonidas 149  
 Tiryns, Blattornament aus — 38; Vasenfragment aus — 18  
 Tityos-*Vase* im Louvre 277f.  
 Tlepolemos und Telephos 259  
 'Totdenmahl' *Terracottagruppe* aus Tarent 202, 6; Caricatur des —, *Terracotte* aus der Gegend von Pergamon 202, 8; *Terracotta*-Weihrelief an die Dioskuren im Typus des — 201; s. übriges *Marmor*, *Heroenrelief*  
 Todtentanzpoesie deutsche 242  
 Todter, Darstellungen eines — 176  
 Töpfer-Weihgeschenke 142; s. Vasenmaler  
 Torlonia Museo, Heroenrelief des — 27; 110  
 Trachyt, Architecturstücke aus — 198, 5  
 Trajanssäule 245  
 'tralucida vestis' bei Polygnot, in Plastik und Vasenmalerei 167  
 Traube in der Hand des Praxitelischen Hermes 68  
 Triest, Sammlung Fontana 113; Weihrelief in — 110, 21  
 Trinkhorn in der Hand des 'Manes' 182  
 Trionvasallon, Nekropole von — auf Melos 215  
 Triton am Amykläischen Thron 116; auf archaischen Monumenten (Inselsteinen u. a.) 116; *Bronze* 116, 2; Lüstertheit des — 116; auf *Münzen* von Itanos 116, 2; Hypostase des Poseidon 117; — von Tanagra 114f.; Tritonsage in Tanagra 116; — auf einem Terracottaidol aus Tanagra 116; Triton und Galatea auf einem etrusk. *Vasenfragment* 116, 3  
 Troddeln an *Goldschmuck* 93  
 Trypiti, Nekropole von — auf Melos 215  
 Trysa (Gjölbaschi) Fries von — 171  
 Tübingen, *Bronze* Tux in — 14; 95f.  
 Tyche auf einem *Votivcippus* des Aesculap 32, 30  
 'Tyrannenmörder' 106f.; 140f.; Gegenstück der — auf dem Stackelbergischen Throne 140  
 Tyros, Geschnittene Steine aus — 197  
 Tyrrias (Berg auf Kypros) 168, 1  
 'Tyrrhenische' Amphoren 275; attische Herkunft dieser Vasengattung 278  
 τυτθες Hesiod Erga 469: 186, 12  
 Umrissrelief 119  
 Unbelebtes, Abneigung der griech. Kunst gegen Darstellung des — 276  
 Untergesicht, Jünglingstypus mit langem — in der attischen Kunst 167  
 Unterhöhlte Faltensäume bei Marmorarbeit 137f.  
 Unterweltbild Polygnots s. diesen; in der *tomba del Polifemo* in Corneto 187  
 Urnen etruskische s. Marmor, *Reliefs*  
 Valerius Max. II 10, 1: 31  
 Varro 150  
 Vasen Erwerbungen des Berl. Mus. 204 Abb.; des Brit. Mus. 196f.  
*Attische V.* 64 (Anfänge); 152 | *Frühattische*: 33f. Taf. 3—5; 60; 150f.: Chronologie 57; 62, 21; 64f.; 212; Stellung 58; Orientalische Elemente 33; 60; 91, 3; 155; 'Phaleronvasen' 44f.; 44, 13 (Nachahmung einer — in einem Grab zu Tarquinii) | Übergang zur Françoisvase: 33; 64f.; 155 (erste Blüte der attischen Malerei); *Françoisvase*: 33; 64; 144; 146; 148; 155; 158 | *Chronologie* der attischen Vasenmalerei: 168f.; *Sf. Technik* 174 (Grund der gesuchten Zierlichkeit); 233 (Stilunterschiede); *Sf. u. rf. Technik* nebeneinander 174; Aufkommen der *rf. Technik* 159f.; 174; 228; 233; Blüte 165; Rofs'sche Scherbe 159; jüngere attische Vasen 170f.; 233 | *Verhältniß zur großen Kunst*: 154; 167; 175 (vor Polygnot); 173; 176 (Polygnot); 169; 177 (Pheidias) | *Export* nach Boiotien 64; nach Kypros 88; 168 | *Boiotische* archaische Vasenmalerei 155, 86; 191; geometrisch-orientalisirender Übergangsstil 64 | *Export* nach Attika 64 | *Bucchero-vasen*: 63, 25; 276 | *Chalkidische V.* 19; 154 (in

Athen); 155 (korinth. Inschrift auf einer chalcidischen Amphora); 155, 85 (Entstehung in Himera?) | *Dipylonvasen*: 19f.; 33; 58; 62, 21; 150f.; 151, 61; 152 | *Etruskisches* Fragment 116, 3 | *Geometrischer Stil*: 33, 1; 34; 50 (Eindringen fremder Elemente); 54f. (Spätgeometrische Epoche); 63 (Verbreitung); 90 (Eindringen in den rhodischen Stil); 191 (geometrisch-mykenischer Stil zur Zeit des Theogonie-Dichters); 212f. (Spuren auf melischen und 'frühattischen' Gefäßen) | *Inselvasen* 36 | Gefäße der Leute aus dem Lande 'Kéfa' auf einem Gemälde im Grab Ramses III: 37, 6 | *Kleinasiatische* Stile im 6. Jahrh. 215 | *Korinthische V.* 19; 150; 152f.; 155f. (Dodwell'sche Vase 19; 150; Inschriften 19; 155; Korinth. Ursprung der entwickelten Vasenmalerei in Athen und Chalkis 152f.; 155; Sikyonische Vasenmalerei 150) | *Kyrenaische* Schale in Naukratis 215 | *Melische V.* 151; 211f. Taf. 12; 212f. (Mykenische Elemente); 213 (orientalische Einflüsse); 213 (melische und attische Vasenmalerei); 214 (rhodische Elemente) | *Mykenischer Stil* 33, 1; 37, 6; 55; 60f.; 63, 25; in Attika 55; im Osten 55; 61; Einfluss auf die geometrische Keramik 55; von dieser abgelöst 60; Untergang im Orientalisierenden 55; Myk. V. und Bucherovasen 63, 25; Mykenisches und Phoinikisches 37, 6 | *Protokorinthische V.* 18f.; 64, 26; 154, 83 | *Pseudocacretanische* Vase 42; 49 | *Redware* 63, 25; 184 | *Rhodische V.* 19; 34; 61; 214; Rhodische Typik 91 | *'Tyrrhenische'* Vasen 275; Inschriften auf — 278 |

*Fundorte*: S. Agata de' Goti 113; 125 | Agrigent 112 | Aigina 18f.; 64; 113 | Athen 33, 2; 71 (Akropolis); 49 (Dipylon) | Attika 43 (Hymettos); 64 (Menidi) | Bologna 54; 234 | Caere 144 | Canosa 190 | Chiusi 112 | Corneto 275 | Cumae 18; 22 | Curium 34; 36, 5 | Dali 89 | Eretria 235; 240 | Etrurien (Import in —) 22 | Gela 113 | Grotta dell' Iside 22, 10 | Ialysos 43; 197 | Ilion 61 | Italien (ältester griechischer Import) 91 | Kalymnos 197 | Kameiros 62, 21 | Karpathos 196 | Kleinasien 61 | Kykladen 63 | Larnaka 89 | Melos 215 | Mykenai 102, 25; (Heraion) 23 | Myrina 61 | Naukratis 196; 215 | Phaleron 33, 2; 47, 15 | Phokaia 61 | Puzzuoli 197 | Rhodos 54; 100 | Samos 197 | Syrakus 18 | Tanagra 18f. | Theben 39 | Therasia 37 | Vulci 63, 25; 112f.; 170

*Ornamentik*: A-Ornament in Mykenai (entstanden aus der Blume) 48, 15 | (Attische) Ornamentik der 'frühattischen' Vasen 59f. | Augen unter den Henkeln (Melisch) 212; 214 | Bän-

der strichgefüllte (Melisch) 211f. | Bäume (Kyprisch) 37, 6; Baum lanzettenförmiger 89 | Bergumrisse, Etagenteilung des Raumes durch — 173 | Blattornamente 38f.; 44; 61; 214; (Blattfächer) 37; (Blattreihen) 38; 44; (Blattstrahlen) 40f. | Blumen langgestielte 53 | Böcke 50f.; 212; vgl. Greife | Brustwarzen plastisch angegeben 34 | Caricatur(?) auf einem 'Phalerongefäßs' 46f. | Chöre (auf Dipylonvasen u. 'frühattischen') 35; 59 | Doppelspirale Mykenische 55 | Dreiblätter hangende (Mykenisch, frühattisch, nicht rhodisch) 61 | Dreiecke 61; (strichgefüllte) 52; 90 | Epheublatt 36 | Flechtwerk, Nachahmung von — 18 | Flechtband aufrechtstehendes 38; 45f.; 51; 57; Kampf mit dem Maeander 90 | Flügelfiguren 51, 18 | Flügelpferd 45f.; 49; 59 | Füllornamente 65; 151; 212 | Geometrische Ornamentik 53; Geometrische Motive auf 'frühattischen' Vasen 39; 58 | Gespanne 56; 95 | Granatapfel (a. Kyren. V.) 36 | Greif (a. frühatt. V.) 50; 59 | Hängezierrat mykenischer 37 | Hahn ('frühattisch') 45; 48; (Chalcidisch) 21 | Hakenornament 55; Haken mit umgebogener Spitze 65; Hakenkreuze 51; 90; 212; Haken-Spirale 51f. | Halbkreise blattförmige (Rhodisch) 61 | Hase 48; 49; 59 | Hirsch grasender 18 | Horizontalstreifen am Rand 18 | Hund (frühattisch) 48; 49; 59 | Kampftypen, erste Spuren der — auf frühattischen Vasen (Kentauren mit Rehen) 59 | Kentauren geflügelte (Rhodisch) 37, 6; Kentauren mit Reh (frühattisch) 40; 41; 59f. | Kelchmuster 18 | Köpfe (Melisch) 213; (frühattisch) 59; Kopf von semitischem Typus auf einem Phalerongefäßs 46 | Körper menschlicher (Mykenisch) 47 | Kreise concentrische 18 | Kriegergervase aus Mykenai 150; Kriegerpaare auf frühattischen und Dipylon-Vasen 59; Krieger (frühattisch, rhodisch und auf Sarkophagen von Klazomenai) 43 | Löwen (frühattisch u. a.) 40; 42f.; 56f.; Löwenkopf 53; stehender Löwe mit umgewandtem Kopf (Chalcidisch u. a.) 89; Löwe zwei Böcke verfolgend 50f.; Löwen im Wappenschema 35; auf dem Burgonschen Krater 65; Löwenmasken horizontalgestellte 63, 25 | Lotosblumen und Knospen a. rhodischen, melischen, chalcidischen, frühattischen Vasen 36; 41; 45f.; 53; 61; 64 | Maeander 20 (Dipylonvasen); von Parallellinien eingefasst 211 (Melisch); Maeanderartige Motive mit Sternrosette 89; Maeander mit Kreuzen durchsetzt 99; M. und Flechtband (Rhodisch) 90 | Metopen-



streifen geometrische auf 'frühattischen' Vasen 52; metopenartige Felder mit Sternrosette auf Dipylonvasen 89 | Mykenische Ornamentik 42 f. (Pflanzenornamente auf 'frühattischen' Vasen); 43 (Hakenförmige Spirale): 47 (Abkürzung des menschlichen Körpers zu Rechtecken) 47, 14 (Ornamente mit Vogel- oder Menschenköpfen); 54 | Orientalische Ornamente auf 'frühattischen' Vasen 91, 3 | Palmette 36; 38; 42, 9; 42 (an gebogenem einfachem Stil); 42 (ohne Blattfüllung); 42 (naturalistisch aufgefaßt); 37, 6; 38 (singuläre, frühattische Form); 52 f. (singuläre Form); Palmetten-Lotos-Bänder 65 | Pferde 213; 36 (Vögel auf Pferden sitzend); 36, 5 (Pferde im Wappenschema) | Pflanzen 36 f.; 46; 51 f.; 61 | Profilkopf auf melischen Vasen 212 | Punkt-Ornament 56 f., 19; versetzt untereinander gestellte Punktreihen 275 | Rechtecke unter Köpfen auf einem 'Phalerongefäß' 47 | Reh mit Kentaur 40 (frühattisch) | Reiter auf 'Phaleronvasen' 50, 17 | Rhodische Ornamentik 36; 61; 215, 10 | Rhomben 39, 49 | Rosette 61 | Schachbrettmuster 18; 275 | Schlangen plastische auf den Henkeln geometrischer Vasen 34 | Schlangenmann zwischen Thierfriesen 118, 4 (korinthisch) | Semitischer Kopf 47 | Sirene 64 | Sphinx 49; 59; 89 (Wappenschema); 212 | Spirale 38 (vegetabilisch); 40 (reihenförmig geordnet); 43 (hakenförmige mykenische vgl. 48 f.); 44 (Füllung); 45 (aufrechte); 49; 55; 58 (Combination mit der Palmettenblattfüllung); 212 | Steinbock weidender 89 | Stern 53; 61 | Strahlen 40 f. | Symmetrie und Responion in der Decoration der 'frühattischen' Vasen 58 | Thierfries 18 (unorganisch) | Thiergestalten auf mykenischen Vasen 36; 191, 30 | Thierreihen situationslose auf 'frühattischen' Vasen 59 | Treppenschema 54; 57; 63 (chalkidisch); 64; 53 (abgekürzte Formen) | Vertikalteilung 34 | Vierstrichige Ornamente 39 | Vögel 35 f.; 44; 52 | Wagenzug 59 | Wappenschema 59 | Wasservogel 49; 59 | Wettfahrer 95 | Zacken (nicht Strahlen) auf geometr. Vasen 40 | Zickzacklinien 39; 54; 65; 213

*Inschriften* 185 (erst auf korinth. u. chalk. Vasen); Palaeographie der Vasen 175; Archaisiren 162, 127; Personen- (Lieblings-)namen 159 f.; Inschriften auf den sog. 'tyrrhenischen' Vasen 278

*Formen:* Amphorenform attische 43; Amphora ohne Fuß 211, 3 | 'frühattische' Formen 58 | Becher 50 | Bügelkanne 37, 6; 204, 2 | Büste, Unterteil einer Vase in Form einer arch. weib-

lichen — 197 | Deckel: Schachteldeckel ohne Knopf 18; D. einer melischen Amphora 212 | Dipylonstil, Formen des — 155 | Dreifußvase 35 | Fläschchen 58 | Henkel 34; 53 (drei); 211 (doppelbogige) | Henkelstütze 34; 49 | Hydriaform, Vorläufer der — 34 | Hypokraterion 211 | Kanne 52 (Kännchen von gedrungener Form); 53 (K. mit hohem Fuß); 53 (singuläre Form) | Lutrophoros 127 | Prachtgefäße, Reste von — auf der Akropolis 146; Aufstellung solcher Gefäße 142 f. | Ringförmige korinth. Alabastra 56 | Schlitz, Gefäß mit senkrechtem — 197 | Schlüssel 39 f. | Vogelkopf, Mündung in einen — 47 | Widder, Gefäß in W.-Form 204 Abb. s. auch 'Firstdeckziegel', 'Ostraka', 'Pinakes'

*Technik:* der frühattischen Vasen 34 | Augen ausgespart 35; ausgespartes Bildfeld 155 | Deckfarbe 65; weisse — zur Unterscheidung weiblicher Körper 152 | Ton und Technik der Dipylonvasen 20; 34; 58 | Etruskisches Gefäß 197 | Gelbröthliche Lehmfarbe für Helme u. dgl. 43 | Farben aufgesetzte 53; 58 | Faltenangabe 156 | Firnis, Fehlen des — 46 | Frauengewänder, Stilisierung der — 214 | Gravirung 58 | Haarbehandlung 35 | Innenzeichnung 151; 211 | Metallstil 55; 57 | Modellirte Kanten an Henkeln u. dgl. 34 | Musterung einfarbige 151 | Polychrome Vasen 175; 217; 237; 239 f. | Ritzlinie 65 | Rotfigurige Technik s. o. | Dunkelrot aufgesetztes 53 | Schraffirung 151 | Silhouettenmanier 156 | Tongrundige Zeichnung 150 | Übergang von Ton und von weißgelber Farbe 211 | Umrisszeichnung 150; 156 | Violett 186 | Weißgrundige Vasen 238 | Weiß 45; auf Tongrund 155 vgl. 281; zur Unterscheidung des weiblichen Körpers 152

*Darstellungen:* Wechsel der — auf Vorder- und Rückseite bei 'frühattischen' Vasen 34; Inhaltliche Statistik der — auf Vasen des 5. Jahrhunderts 175 | Dichter 167 | Genre 59; 62 | Hermandarstellungen, Hermoglyph 166 | Hoplit n 99 f. | Komosbilder 166 | Kottabosvasen 180 f. | Pferde u. Pferdekopf 275 | Portraits 163 Abb. (Glaukon) 166 (Hipparchos) | Reiter 275 | Schirmträger 112, 3 | Statue 100; 234 | Symposion 125 f. Abb. | Beziehung einzelner Vasen auf den Todtencult 275 f.

*Mythologische Darstellungen* 65; 167; vgl. 59 | Ainesidora 176 | Amazonen 169; 170; 173, 17 | Artemis 204, 3 | Athenageburt 153 | Athena und Marsyas 193 | Bakcha Kallipygos 126 | Busiris 112, 3 | Charon 239 f. | Dionysoskind 173 | Erichthonios 165 | Freiermord 171 | Gigantomachie

- 85; 268 f. | Iliupersis 175 | Kodrosschale 165 | Leukippidenvase 271 f. | Menelaos und Helena 177 | Midas 113 f. | Minotaurus 21 | Niobiden 170; 174; 275 f. | Odysseus unter dem Widder 196; Fußwaschung 171 | Penelope 171 | Peleus und Thetis 271 | Perserkönig 174 | Perseus 22; 65; 191 | Presbeia 172 | Prometheus 65; 152 | Satyr (Myronischer) 195 | Seilenos vor Midas 112 f. | Selene 95 | Syleus' Bestrafung 229, 16 | Tityos 277 f. Triton und Galatea 116, 3 Verfolgungsszene 59. Viergespanne in Vorderansicht 120 *Vasenmaler*: Steininschriften und Weihgeschenke der — 142 f. | Dorer unter den — 158, 102 | Rhodische — in Naukratis 215. Studien der — 235. Zeit der großen Schalenmaler 232. s. außerdem Andokides, Aristonothos, Aristophanes, Duris, Epiktetos, Erginos, Ergotimos, Eucheiros, Euphronios, Euthymides, Exekias, Hermaios, Hieron, Kachrylion, Meidias, Nearchos, Nesiades, Oltos, Pasiades
- Venedig, Figuren vom Attalischen Weihgeschenk 82 f.; Rosse von S. Marco 79
- Venus Kallipygos 125; Victrix 293 Abb.
- Verdoppelung aus Gründen der Symmetrie 116
- Verdübelung 137; 139
- Verfolgungsszene auf 'frühattischen' Vasen 59
- Verlustliste der Erechtheis von 459: 164
- Viergespanne am Gewandsaum einer Marmorstatue 217 Abb.; 232; Inschrift des vorpersischen Viergespanns von der Akropolis 147; auf Darstellungen des Leukippidenraubs 232, 49; 272; Viergespann in Vorderansicht 120
- Vitruv III 1. 2.: 224, 25; Proportionskanon des — 224, 25
- Vögel auf geometrischen und 'frühattischen' Vasen 36; 44; 52
- Vorderansicht der Köpfe in Malerei und Relief 119 f.; eines Viergespannes 120
- Vorgravur für Bemalung 138
- Vorpersische Gemälde in den Propyläen 149; — Viergespann auf der Akropolis 147
- Votivrelief, Terracottaform eines — 201 Abb.; s. übrigens 'Marmor'
- Votivtafeln doppelseitig bearbeitete 25; s. übrigens 'Marmor'
- Votivträger, Reliefs von — 23 f. Abb.; s. 'Marmor'
- Vulci, Straußeneier gravierte aus — 63, 25; 91; *Vasen* aus — u. a. 63, 25; 112 f.
- Waffen klirrende 187
- Waffenlauf 102 f.
- Waffenrüstung der Giganten 265 f.
- Wagenlenker 95 f.
- Wagenzug auf Dipylon- und 'frühattischen' Vasen 59
- Walfisch des Jonas 114
- Wandgemälde der *tomba dei cacciatori* in Corneto 186; der *casa del Naviglio* in Pompeji 66 Taf. 6; s. auch Corneto-Tarquinius, Polygnotos
- Wandreliefs ägyptische und assyrische 122
- Wappenschemata 59; 89; 183
- Wappenstil 183
- Wasserausguß (Löwenkopf) mit Zapfen zum Einlassen 198
- Wasservogel auf 'frühattischen' Vasen 49; 59
- Webestil, Tierbilder des — 184
- Weibliche heroisierte Personen mit Pferd auf boiotischen Reliefs 24, 5
- Weihgeschenke, Inschriften der — 28; 220 f.
- Weihreliefs s. 'Marmor' u. 'Votivrelief'
- Wettfahren auf einem Gewandsaum 217 Abb.; auf Vasen und Votivfiguren in Olympia 95
- Widder, Gefäß in Form eines — 204, 1 Abb.
- Widderhorn in der Hand des Hermes 134
- Widderkopf in der Hand einer als 'Manes' fungierenden Hetaere 182
- Wien, Adorant *Bronzestatue* in — 134, 1; Reliefs von Gjölbaschi (Trysa) 171
- Xanthippos Vater des Perikles, Ostrakon des — 161 Abb.
- Xenophanes bei Athenaios XI 462: 265
- Xenophon *de re equestri* X 3 f.; X 8: 78, 7; X 15: 78, 8
- ἡρώων 185, 12
- Zacken auf geometrischen Vasen 40
- Zähne sichtbar bei Werken des Archaismus 14 f.; versilbert 13; Zähnefleetschen bei Gorgonen und Keres 186 f.; — knirschen in der Hesiodischen Schildbeschreibung 187 f.
- Zenobios V 60: 29, 20
- Zeus mit Adler *Relief* 24 Abb.; im Gigantenkampf 269; 271
- Zeuxippos (Hades?) 27; (Heroenname?) 29, 22
- Zickzack-Ornament 39; 54; 65; 71; 213
- Ziegen, *Bleirelief* 196
- Zierschilde 190
- Zirkel im Gebrauch der alten Künstler 223
- Zophoros am dorischen Tempel 124
- Zügel und Zügelhaltung 96
- Zweikämpfe, Typik der — 184; 270



## II.

## INSCHRIFTEN.

- Aus Alexandria 197; Athen 26f.; 135f.; 196; 219f.;  
 Chios 28, 15; Delos 143, 23; Eresos 198; Kar-  
 pathos 196; Malta 196; Rhodos 197; Rufsländ  
 28, 16; Smyrna 28, 17; 30, 26; Sparta 28, 16;  
 29, 22
- A und A 147  
 A Ornament nicht Buchstabe *V.* 48, 15  
 Ἀγ— *V.* 65  
 ἀγαθός (ἥρωας ἀ.) *Rel.* 29, 19  
 ἄγαλμα *Col. Nan.* 151  
 Ἀγνούσιος *Rel.* 196  
 ἀδελφῷ *Rel.* 28, 15  
 Ἀζάρατος *Votivträger* 29, 23  
 Ἀθελαια *V.* 277; Ἀθελαια *Bas.* 143  
 Ἀθμονεύς *Rel.* 196  
 Ἀκαμαντίς *V.* 162  
 Ἀκάμας *Rel.* 29, 22  
 Ἀλκιβιάδης καλός *V.* 164  
 Ἀλκιμαχὺς καλός *V.* 173, 16  
 Ἀλκιμος 29, 22  
 ἀμενφές (ἄγαλμα) *Col. Nan.* 151  
 Ἀνδοκίδης *Bas.* 145  
 ἀνέθηκεν 29, 23; 220 u. ö.; — ποιήσας 143, 23  
 ἀνέστησεν *Rel.* 32, 29  
 Ἀντένορ ἐπ— *Bas.* 135  
 Ἀντιαλκίδου *Rel.* 28, 17  
 ἀπάντων (τυγῶν ἀ.) *Rel.* 26; 29, 23  
 ἀπαρχήν (ἔργων ἀ.) *Bas.* 135; 146; 146, 4  
 Ἀπολλοδώρου *Rel.* 27, 12  
 Ἀπολον *V.* 277  
 Ἀπολλ]οφ[ά]νης *Rel.* 28, 15  
 Ἀπολλωνίδης *Rel.* 29, 18  
 Ἀριστοκλῆς *Rel.* 29, 22  
 ... Ἀρτέμιδι... *Stuckfragment* 198; — φῶος *Rel.*  
 30, 24  
 Ἀρχηγέτης *Rel.* 29, 22  
 Ἀρχιάδης *Rel.* 196  
 M. Aurelius Cocceius *Bronzestempel* 196  
 ἀφ' ἑρμῶσδε 28  
 Ἀφρ[οδίτη] *V.* 164, 135  
 ΣΥΞΥΙ+Α *V.* 277
- βασιλεύς 72  
 Βοήθου *G.* 17
- ΣΞΛΟΞΥΝΦΑ> *V.* 155  
 ΛΕ *V.* 277  
 Γλαυκύτης *V.* 161  
 Γλαύκων (Λεάγρο) *V.* 162  
 γλυκυτάτῃ ἀδελφῷ *Rel.* 28, 15  
 Γνησιόδης? *V.* 145  
 γρόφων 151
- δέξαι 151  
 δεύτερον 28, 17  
 Διονύσιος 28  
 Διός (παῖ Δ.) 151  
 Διώνυσος *V.* 173  
 Δρομοκλείδης Δρομοκλείδου *V.* 162, 126
- Ξ und E 147  
 Ἐκφάντῃ *Col. Nan.* 151  
 ἐπευχόμενος 151  
 Ἐπίδρομος *V.* 106  
 ἐπιφανεῖ (ἥρωι) *Rel.* 28, 15  
 Ἐπιφανής *Rel.* 29, 22  
 ἐπολεῖ 72 u. ö.  
 ἐπολεσεν *V.* 144
- CPΓΕ  
 ΔΕΞΙΚΑ  
 ΧΩΤΙC *Stuckbruchstück* 198  
 ΑΡΤΕΜΙ  
 ΔΙΚΙ  
 ἔργον ἀπαρχέν *Bas.* 135  
 Ἐρως *G.* 197  
 Εὐθύδικος *Bas.* 220  
 εὐχολος (ἥρωας) *Rel.* 29, 19  
 ὁ Εὐμάρος τ... *Bas.* 135; 147  
 εὐμένης *Rel.* 29, 19  
 εὐξάμενος *Votivträger* 29, 23  
 Εὐρω[π]α *V.* 112  
 Εὐφρόνιος *Bas.* 144
- Ζεύξιππος 29, 22  
 Ζῆθος 29, 22  
 Ζην]όδοτος *Rel.* 28, 17
- H Unsicherheit in der Verwendung des — 178  
 Ἥγεμών *Rel.* 29, 22

- ΗΛΕΝΗ** *I.* 178  
**ΗΡΜΕΣ** *I.* 178  
 ἥρωες, ἥρωι 23f. *passim*; ἥρωνι 28, 15; 29, 15  
  
 ☉ 22, 9; ☐ *I.* 277  
 Ἡλιόγραφου 220  
 Ἡε]όδωρο[ς] 32, 20  
 Ἡεολγ- 32, 20  
 Ἡεός, Ἡεά *Rel.* 31  
 Ἡερύτα[ς] *I.* 113  
  
 Ἱππαρχος *I.* 165  
 ἹΠΑΝΟΥ + ΟΣ *I.* (Hipparchos?) 147, 36  
 ἩΙΠΡΧΟΣ *I.* 166  
 Ἱπποδάμιας *I.* 164  
 Ἱπποκράτης *I.* 161  
 [Ιασιόδης *I.* 145 s. 281]  
  
**ΖΟΤΙΦΙ** *I.* 154, 82  
 καλός *I.* 112 u. ö. 159f. *passim*  
 κατὰγραφος 157, 36  
 κεραμεύς *Bas.* [142]; 144f.  
 Κιμέριος *I.* 144  
 Κλεοβούλου *Stempel* 197  
 κοῦροι *Rel.* 28, 16  
 Κρίτων *Bas.* 143f.  
 Κυδρογένεως, Κυδρογένει *Rel.* 28, 15  
  
**Λ** und **ΛΥ** Ornament nicht Buch-staben *I.* 48, 15  
 Λάχης *I.* 164  
 Λέαρχος *I.* 162  
**ΞΞΞΙ** *I.* 154, 22  
 Λεπός 5ς (Λαιπός?) *I.* 144  
 Λεοκράτης *I.* 161  
 -λεως 32, 29  
 ὁ Λύδης *I.* 144, 27  
 Λυσίας *Rel.* 27, 12  
 Lysipposinschriften 72  
  
**Μ** und **Μ** 147  
**ΜΑΜΕΚΑΙΠΟΤΕΟ** (μάμαι καὶ ποθέω?) *I.* 162  
 Μεγακλῆς *I.* 161  
 Μέγωνος, Μέγωνι *Rel.* 28, 15  
 Μίδας *I.* 112  
 Μινώτης (ταῦρος) *I.* 22, 9  
 Μνησιόδης *I.* 145  
**ΜΥΘΑΛ** *T.* 201, 4  
  
**Ν** 147; **Ν** Ornament, nicht Buchstabe *I.* 48, 15  
 νανε *I.* 232, 46  
**ΝΑΕΡ+ΙΣ** (Νέαρχος) *I.* 147, 36  
 Νέαρχος ἀν- 135  
 νέκους neben νεκρός 146  
 Νησιόδης 145  
 ἐνίκα 162  
 νονε *I.* 232, 46  
  
**ΧΣΑΝΟΙΠΡΟΣ** *Ostrakon* 161  
  
 Ψνχισκράτου *Rel.* 28, 15  
 ὄργεῶνας 28  
 Ὀρείος *I.* 113  
  
 παιδικά *I.* 159; παιδικός *I.* 159, 109  
 παῖ Δός *Col. Num.* 151  
 Παναίτιος καλός *I.* 164  
 παρὰπρυτάνεις *Rel.* 28, 17; 30, 26  
 Πασιόδης *I.* 145 vgl. 281  
 πατήρ *Rel.* 32, 29; πατρός 144, 26  
 πατρώφ (ἥρωφ) *Marmorblock* 32, 29  
 πλουτοδότης *Rel.* 28, 15; 29, 18  
 ποθέω **ΠΟΤΕΟ** *I.* 162  
 Πολεμόνικος *Rel.* 196  
 πρυτανεύσας *Rel.* 30, 26  
 πρυτανεύων (τῷ δεύτερον) *Rel.* 28, 17  
  
**Φ** bei Exekias 158, 102  
**ΦΟΡΑ+Σ** *I.* 277  
**ΡΟΔΟΚΛ....ΑΣ** *Marmorst.* 197  
  
**ΣΑΡΑΠΙ** *Porzellanfragment* 197  
 Σέλευκος 72 s. Lysipposinschrift  
 Σίλωνος *I.* 113  
 ὁ Σάββος 143  
 σοὶ γὰρ u. s. w. 151  
 Στεσίας *I. u. Grabstein* 160f.  
 συγγενείας (ἥρωα) 32, 20  
  
 συνόδισται *Rel.* 28, 16  
 Σωκράτης *Stempel* 196  
 Σωτήρ *Rel.* 29, 22  
  
 ταῦρος Μινώτης *I.* 22, 9  
 τέλ- ἐπέεσσι 151



Τηιδδη *Rel.* 28, 17  
 Τιμανόρος *Rel.* 28, 15  
 τυχών (ἀπάντων) *Rel.* 26: 29, 23

ύγεια *Bas.* 144  
 -ος *Bas.* 135  
 υς υός 144: 146: 281

φίλος 30, 21  
 φροντίζει 28  
 φυλί 162

X Ornament, nicht Buchstabe 48, 15

Xαρίωνος 144, 28  
 Χολαργίτης 146, 4  
 Χολαργών *Rel.* 27, 12  
 +ΡΕΥΕSHVVS 146  
 XS oder XO? *Pl.* 142, 11

Ω für O im parisch-christlichen Alphabet 171: 173  
 Ωλοσσος *Pl.* 171





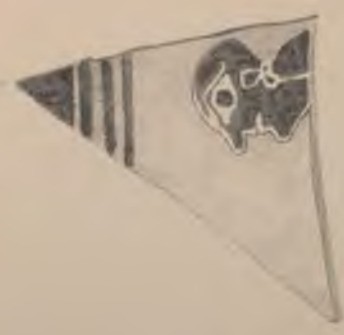




BRONZENE HELMWANGE  
IM BERLINER MUSEUM











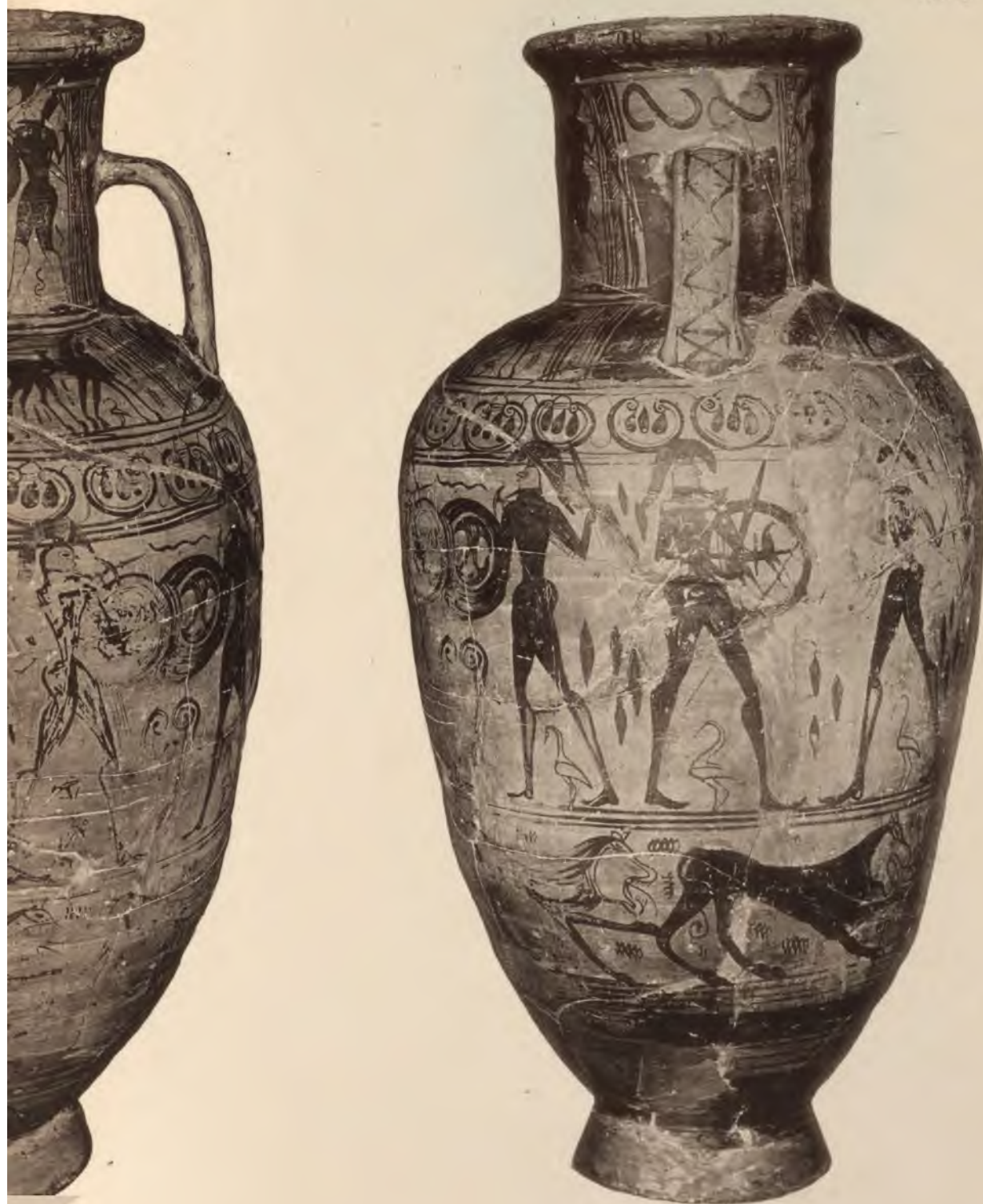






ARCHAI  
VOI

Licht



AMPHORA  
TTOS

Berlin.







LITH. ANST. V. C. L. KELFER, BERLIN 5

POMPEJANISCHES WANDBILD







LITH. ANST. V. C. L. KETTER BE. 91 IN 5

POMPEJANISCHES WANDBILD







AMAZONENKAMPF  
GRUPPE IN VILLA BORGHESE



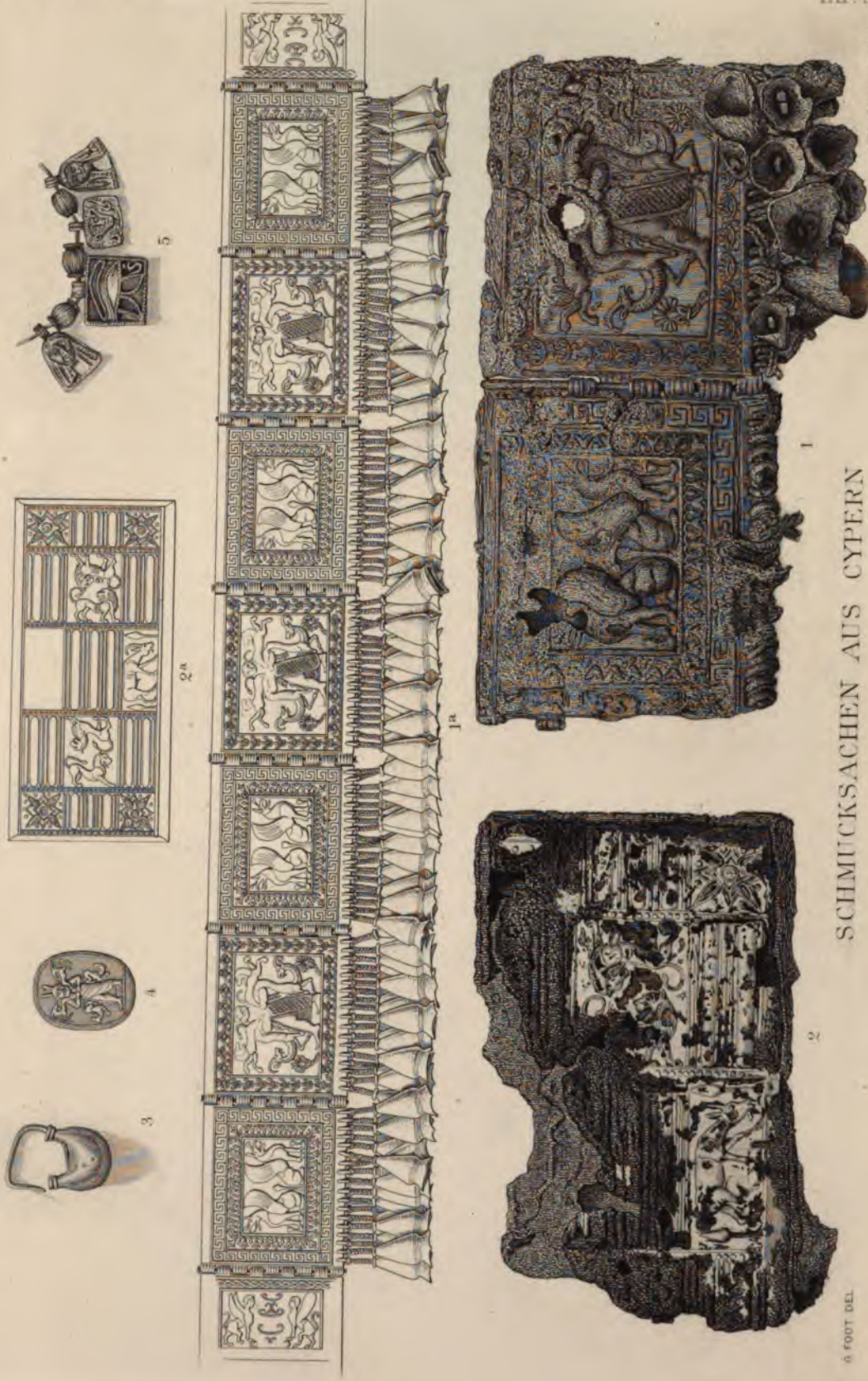




AMAZONENKAMPE  
GRUPPE IN VILLA BORGHESE







SCHMUCKSACHEN AUS CYPERN

6 FOOT DEL.







72

Photographie H. Ruffart Berlin

BRONZESTATUETTE EINES HERMES







2

KOPF NACH ANTENOR  
NEAPEL



1

KOPF VON ANTENOR  
ATHEN







1/4

LEKYTHOS A







1/2

MELISCHE VASE IN ATHEN





